



Научно-издательский центр «Социосфера»
Казанский (Приволжский) федеральный университет
Гилянский государственный университет

ТЕКСТ. ПРОИЗВЕДЕНИЕ. ЧИТАТЕЛЬ

Материалы международной научно-практической
конференции 3–4 июня 2012 года

Пенза – Казань – Решт
2012

УДК 81+82+008
ББК 84:78.33
Т 30

Т 30 Текст. Произведение. Читатель: материалы международной научно-практической конференции 3–4 июня 2012 года. – Пенза – Казань – Решт : Научно-издательский центр «Социосфера», 2012. – 141 с.

Редакционная коллегия:

Ярмакеев Искандер Энгелевич, профессор, директор ИФИ по научной деятельности.

Хабутдинова Милеуша Мухаметзяновна, доцент, заведующая сектором сопровождения образовательно-информационной деятельности.

Мухаметшина Резеда Фаилевна, профессор, заведующая отделением русской филологии, заведующая кафедрой русской литературы XX–XXI вв. и методики преподавания.

Голандам Араш Карим, заведующий кафедрой русского языка Гилян-ского государственного университета (Иран).

Воронова Людмила Яковлевна, доцент, заведующая кафедрой истории русской литературы.

Саяпова Альбина Мазгаровна, профессор кафедры истории русской литературы.

Бушканец Лия Ефимовна, доцент кафедры истории русской литературы.

Бекметов Ренат Ферганович, доцент кафедры теории литературы и компаративистики.

Афанасьев Антон Сергеевич, ассистент кафедры русской литературы XX – XXI вв. и методики преподавания.

В сборнике представлены научные статьи преподавателей вузов, соискателей и аспирантов, в которых нашли отражение исследования текста в лингвистике, литературоведении, культурологии и образовательном процессе. Рассматриваются проблемы интерпретации смысла художественного текста, «внутренний мир» и национальное своеобразие литературного произведения. Некоторые статьи посвящены вопросам изучения интертекста.

ISBN 978-5-91990-081-8

УДК 81+82+008
ББК 84:78.33

© Научно-издательский
центр «Социосфера», 2012.
© Коллектив авторов, 2012.

СОДЕРЖАНИЕ

І. ТЕКСТ В ЛИНГВИСТИКЕ, ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ, КУЛЬТУРОЛОГИИ И ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ

| | |
|---|----|
| Кукарникова Е. Д. Интерпретация текста, смысл и понимание | 6 |
| Марзоева И. В., Лутфуллина Г. Ф. Роль контекста в выявлении референциального статуса глагольных временных форм (на примере французской временной формы futur anterieur) | 8 |
| Крицкая Е. Е. Проблема сохранения функциональности оригинального текста как основного компонента идиостиля писателя в тексте переводящего языка | 11 |
| Галеева Э. Р. Развитие научных направлений культурно-исторической школы в современном татарском литературоведении | 13 |
| Левкович О. В. Особенности создания типических образов в прозе А. П. Чехова..... | 19 |
| Спирягина О. А. «Фиктивное» слово в романах М. Горького «Жизнь Клима Самгина» и Ф. М. Достоевского «Бесы» | 23 |
| Хузеева Л. Р. Е. А. Боратынский на страницах энциклопедий и словарей | 26 |
| Исмайлова Е. Н. Генрих Фридрих фон Диц – основатель «коркудоведения» (посвящается 200-летию со дня рождения Г. Ф. фон Дица)..... | 33 |
| Киселева Е. Ю. Эволюция литературной репутации писателя | 35 |
| Шабалина Н. Н. Жанр литературного портрета в критике В. П. Буренина (на примере критического этюда «Литературная деятельность И. С. Тургенева»)..... | 39 |
| Бушканец Л. Е. А. П. Чехов и А. Де Вогюз: русский писатель глазами иностранного критика | 45 |
| Крылов В. Н. Приемы изучения литературной критики в школе и вузе..... | 49 |

II. «ВНУТРЕННИЙ МИР» ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

- Саяпова А. М.**
Цикл Ф. И. Тютчева «из «Фауста» Гете»: картина мира как осмысление мироздания 52
- Миначева Р. Р.**
Перцептуальный хронотоп в повести Л. Н. Толстого «Детство» 56
- Афанасьев А. С.**
Пространственно-временная организация «Северной симфонии» Андрея Белого 59
- Подина Л. В.**
Внутреннее устройство прозы писателя-сатирика С. Кржижановского 66
- Галлямова М. С.**
Границы справедливости в трагедии Джорджа Лилло «Эльмерик» 71
- Вафина А. Х.**
О своеобразии взаимоотношений нарратора и читателя в романе Р. Йиргля «В открытом море»: к постановке вопроса 75

III. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СМЫСЛА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

- Синцов Е. В.**
Сон Татьяны: мотивы и символы 77
- Синцова С. В.**
Мотив маски в «Мертвых душах» Н. В. Гоголя (смыслообразующие возможности) 83
- Латыйпова Л. Т.**
Эволюция танатологических мотивов в поэзии О. Мандельштама 89
- Тайсина Э. А.**
Интерпретация смысла романа А. Грина «Блистающий мир» 93
- Серебрякова Ю. В.**
«Маленький человек» С. Кржижановского: в поисках величия (прочтение текста глазами философа) 96
- Мельникова Е. Г.**
Рецептивный анализ символов в эпосе Дж. Роулинг «Гарри Поттер» 99

IV. НАЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Бекметов Р. Ф.

Дардменд и А. Блок: онтология и эстетика
национально-поэтического откровения
в сопоставительном аспекте 105

Кушхова А. Л.

Национально-художественное своеобразие
дилогии А. Кешокова «Вершины не спят» 108

Хабутдинова М. М.

Тема «Случайного семейства»
в творчестве Аяза Гилязова
(на примере повести «Любовь и ненависть») 113

V. ИНТЕРТЕКСТ В СОВРЕМЕННОЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКОЙ НАУКЕ

Шутова В. В.

Проблема определения «интертекстуальности»
в отечественном литературоведении 120

Орлова М. В.

Переводы Ф. И. Тютчева из «Фауста» Гете:
к проблеме интертекстуальности лирики поэта 125

Камалиева Н. И.

А. А. Фет и Г. Гейне
в интертекстуальных связях: образ соловья и розы 128

План международных конференций,
проводимых вузами России, Азербайджана, Армении,
Белоруссии, Ирана, Казахстана, Польши и Чехии
на базе НИЦ «Социосфера» в 2012 году 132

Информация о журнале «Социосфера» 134

Издательские услуги НИЦ «Социосфера» 139

І. ТЕКСТ В ЛИНГВИСТИКЕ, ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ, КУЛЬТУРОЛОГИИ И ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТЕКСТА, СМЫСЛ И ПОНИМАНИЕ

Е. Д. Кукарникова
Воронежский государственный университет,
г. Воронеж, Россия

Summary. The article represents the problem of interpretation and understanding of the text in the context of hermeneutic theory of meaning.

Key words: interpretation; hermeneutics; meaning; cultural science; social communications.

Среди огромного разнообразия речевых явлений, наблюдаемых лингвистами в процессе исследований языка, интерпретация текста занимает особое место. Принадлежа к области ментальных действий, интерпретация представляет собой и процесс, напрямую связанный с пониманием, и инструмент научного моделирования, и способ экспликации знаний и представлений, и результат творческого переосмысления речевого произведения. Различные функции интерпретации оказываются востребованными для разных сторон познавательной деятельности человека.

Признание того факта, что интерпретация текста «происходит в общем контексте познавательной и оценочной деятельности человека» [2, с. 78], делает возможным лингвокультурологический подход к интерпретации текста. Будучи интегративной филологической дисциплиной, лингвокультурология «рассматривает язык как систему воплощения культурных ценностей» [4, с. 10]. Точкой пересечения интересов лингвистики и культурологии оказался текст. В сфере социальной коммуникации текст рассматривается как средство трансляции опыта человеческой чувственной деятельности. И если лингвистику интересует вопрос о сущности этого средства, то культурология имеет дело с сущностью культуры, текст же выступает в культурологии в качестве средства исследования.

Всякий текст может быть отнесен к явлениям культуры. Понимаемая в широком смысле, культура – это «некий единый срез, проходящий через все сферы человеческой деятельности и формально, типологически им общий в смысле определенного предметно-знакового механизма» [3, с. 344]. В то же время текст является культурным объектом в той мере, «в какой наше взаимоотношение с ним воспроизводит или впервые рождает в нас человеческие возможности, которых не было до контакта с ним; возможности... видения и

понимания чего-то в мире и в себе» [3, с. 345]. Таким образом, человек и текст, рассматриваемые в лингвокультурологическом контексте, оказываются условием существования друг друга.

Проблема смысла текста есть, прежде всего, проблема обнаружения этого смысла, распознавания его в недрах текста и доведения этого поиска до момента адекватности авторскому замыслу. Конструктивность текста заключается в том, что он предоставляет своему читателю возможность познать и изменить самого себя. Можно сказать, что, появившись на свет как результат авторского самоопределения, текст продолжает свое дальнейшее существование только в том случае, если оказывается сначала востребованным, а затем и проинтерпретированным человеком.

«Культурная сторона текста – это его творческая суть» [1, с. 117]. Это означает, что продуцируемый в акте интерпретации текст, будучи культурным явлением в силу своей значимости для интерпретатора, является свободным творческим актом, несущим в мир некий собственный смысл, который, по замечанию Л. М. Баткина, может быть сотворен лишь «усилием толкования, вопрошанием, спором, удивлением, любым встречным откликом» [1, с. 117], т. е. всем тем, что отличает человека, совершающего духовные поступки. Можно сказать, что, рассматривая интерпретацию под эти углом зрения, мы обращаемся не столько к мысли автора, выраженной в тексте, сколько к мысли, совершаемой интерпретатором в его собственном тексте. Такой контакт с текстом М. К. Мамардашвили называл «духовным усилием личности». Интерпретация текста, таким образом, выступает как процесс поиска в нем своих собственных смыслов.

Как связаны между собой интерпретация и понимание? Поиск ответа на этот вопрос занимались многие представители философской герменевтики. Поль Рикёр герменевтикой называет теорию операций понимания в их соотношении с интерпретацией текстов; термин «герменевтика» означает не что иное, как последовательное осуществление интерпретации. Под последовательностью подразумевается следующее: если истолкованием называть совокупность приемов, применяемых непосредственно к определенным текстам, то герменевтика применяется к общим правилам истолкования [5, с. 89].

Не менее важным П. Рикёр считает термин «понимание». Под пониманием он имеет в виду искусство постижения значения знаков, передаваемых одним сознанием и воспринимаемых другими сознаниями через их внешнее выражение (жесты, позы и, разумеется, речь). Цель понимания – совершить переход от этого выражения к тому, что является основной интенцией знака, и выйти вовне через выражение [5, с. 94]. Операция понимания становится возможной благодаря способности, которой наделено каждое сознание, проникать в другое сознание не непосредственно, путем «пережива-

ния», а опосредованно, путем воспроизведения творческого процесса, исходя из внешнего выражения.

Что же касается перехода от понимания к интерпретации, то он предопределен тем, что знаки имеют материальную основу, моделью которой является письменность. Любой след или отпечаток, любой документ или памятник, любой архив могут быть письменно зафиксированы и зовут к интерпретации. Важно соблюдать точность в терминологии и закрепить термин «понимание» за общим явлением проникновения в другое сознание с помощью внешнего обозначения, а термин «интерпретация» употреблять по отношению к пониманию, направленному на зафиксированные в письменной форме знаки.

Библиографический список

1. Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. – М. : Наука, 1989. – 272 с.
2. Кубрякова Е. С. О тексте и критериях его определения // Текст. Структура и семантика. Т. 1. – М. : Наука, 2001. – С. 72–81.
3. Мамардашвили М. К. Как я понимаю философию. – М. : Прогресс, 1990. – 368 с.
4. Мурзин Л. Н. О лингвокультурологии, ее содержании и методах // Русская разговорная речь как явление городской культуры. – Екатеринбург, 1996. – С. 7–13.
5. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. – М. : Медиум, 1995. – 416 с.

РОЛЬ КОНТЕКСТА В ВЫЯВЛЕНИИ РЕФЕРЕНЦИАЛЬНОГО СТАТУСА ГЛАГОЛЬНЫХ ВРЕМЕННЫХ ФОРМ (НА ПРИМЕРЕ ФРАНЦУЗСКОЙ ВРЕМЕННОЙ ФОРМЫ FUTUR ANTERIEUR)

И. В. Марзоева, Г. Ф. Лутфуллина

Казанский государственный энергетический университет,
г. Казань, Республика Татарстан, Россия

Summary. This article is devoted to the problems of tenses referential status determination. There are different points of view on the tenses main meaning - aspectual or temporal. The authors of the article propose to determine the status of French tense Futur antérieur using the context analysis.

Key words: context; referential status; precedence.

Под макроконтекстом понимается «окружение исследуемой единицы, позволяющее установить ее функцию в тексте как целом» [2]. Метод контекстуального анализа широко применяется в различных отраслях языкознания, в особенности в области перевода и стилистики. Однако анализ контекста в целом и макроконтекста в частности позволяет также сделать выводы о референциальном статусе временных глагольных форм в некоторых спор-

ных случаях. Рассмотрим это на примере функционирования французской временной формы *Futur antérieur*.

Однозначной трактовки значения данной временной формы в современном французском языке нет. Большинство лингвистов рассматривают ее как форму, основным значением которой является видовое значение совершенности действия (Э. Бенвенист, Е. А. Реферовская, А. К. Васильева, Г. Гийом). Другие лингвисты (М. Н. Закамулина), чьей точки зрения придерживаемся и мы, полагают, что *Futur antérieur* является временной формой, основным значением которой является выражение предшествования другому действию или какой-либо точке отсчета в будущем, то есть выражение тонкального предшествования. Как это видно из примеров, предложенных далее, основным значением будущего сложного является значение тонкального предшествования, то есть предшествования точке, отличной от момента речи. В качестве вспомогательной референциальной точки может выступать некое действие, представленное иной временной формой будущего времени.

On ne trouvera rien non plus, avant que cette masse d'ombre se soit écoulee sur la terre, avant que remontent au jour ces sables, ces plaines, ces blés. De simples paysans découvriront peut-être deux enfants au coude plié sur le visage, et paraissant dormir, échoués sur l'herbe et l'or d'un fond paisible. Mais la nuit les *aura noyés*... Peu à peu monteront vers le jour les sillons gras, les bois mouillés, les luzernes fraîches. Mais parmi des collines, maintenant inoffensives, et les prairies, et les agneaux, dans la sagesse du monde, deux enfants sembleront dormir. Et quelque chose *aura coulé* du monde visible dans l'autre (A. de Saint-Exupéry. Vol de nuit).

В данном примере действие, представленное *Futur antérieur*, выражает тонкальное нетаксисное предшествование относительно целой ситуации, которую можно свести к семантическому примитиву *l'avenir de la Terre / будущее Земли*.

– Taisez-vous, monsieur! Pour le moment, c'est moi qui parle! Quand *j'aurai terminé*, vous aurez tout juste le droit de quitter ce bureau! (M. Coirentin L'énergie d'un fol espoir).

Futur antérieur выражает значение тонкального таксисного предшествования относительно эксплицитно выраженных вспомогательных референциальных точек в виде временных форм *Futur simple* *aurez le droit de quitter*. Что касается сопутствующего временному аспектуального значения вышеуказанной формы, то предельные глаголы, употребленные в *Futur antérieur*, реализуют аспектуальное значение терминативности, о чем свидетельствуют оба примера.

Heureusement – nous le savons bien – on ne tiendra aucun compte de nos renseignements. Nous ne pourrons pas les transmettre. Les routes seront embouteillées. Les téléphones seront en panne. L'Etat-Major *aura déménagé* d'urgence (A. Saint-Exupéry. Pilote de guerre).

В данном случае не указана референциальная точка, относительно которой Futur antérieur выражает нетаксисное тонкальное предшествование. Однако она подразумевается макроконтекстом. В данном случае такой воображаемой точкой может быть *l'arrivée des pilotes / прибытие пилотов*, то есть штаб переедет до того, как летчики доставят необходимые сведения.

Сторонники аспектуального статуса Futur antérieur, однако, указывают, что не всегда возможно выявить значение тонкального предшествования у сложного будущего. С нашей точки зрения, в этом спорном вопросе необходимо прибегнуть к методу контекстуального анализа, в результате которого выявляется тот факт, что референциальная точка может быть не указана конкретно, а размыта в контексте. Временная форма Futur antérieur в данных примерах имеет двойной референциальный статус, помимо значения тонкального предшествования в тексте, она, будучи формой будущего временного периода, выражает еще и значение нонкального следования, являющегося системным. Действия, выраженные Futur antérieur, имеют значение следования либо относительно нулевой точки отсчета, представленной моментом речи, о чем свидетельствует первый пример, либо относительно орцентрической референциальной точки *c'est moi qui parle* и *nous le savons* (во втором и третьем примерах).

S'il avait suspendu un seul départ, la cause des vols de nuit était perdue. Mais, devançant les faibles, qui demain le désavouèrent, Rivière, dans la nuit, a lâché cet autre équipage. ...Dans cinq minutes les postes de T.S.F. auront alerté les escales. Sur quinze mille kilomètres le frémissement de la vie aura résolu tous les problèmes (A. de Saint-Exupéry. Vol de nuit).

В данном примере действие, выраженное Futur antérieur, имеет двойной референциальный статус – значение тонкального нетаксисного следования при функционировании в повествовании и значение тонкального нетаксисного предшествования. При этом имплицитно выраженная вспомогательная референциальная точка, относительно которой Futur antérieur выражает тонкальное предшествование, находится в препозиции и может быть выявлена лишь при анализе макроконтекста путем сведения к семантическому примитиву *demain / завтра*, поскольку речь идет о размышлениях героя в преддверии завтрашнего дня. Как правило, для большей детализации и выделения именно значения предшествования очень часто данная временная форма сочетается со средствами контекста, прежде всего с наречиями, значения которых не противоречат, а напротив, подчеркивают свойственное ей временное значение.

Таким образом, можно сделать вывод том, что основным значением временной форы является референциальное, а не видовое

значение, что может быть выявлено при анализе не только отдельных предложений, но и макроконтекста.

Библиографический список

1. Бенвенист Э. Общая лингвистика. – М. : Прогресс, 1974. – 447 с.
2. Брусенская Л. А., Гаврилова Г. Ф., Малычева Н. В. Словарь лингвистических терминов. URL: <http://metropolys.ru/artic/17/06/t-0308-12303.html>
3. Закамулина М. Н. Темпоральность во французском и татарском языках: слово, высказывание, текст. – Казань : Татарское книжн. изд-во, 2000. – 288 с.
4. Реферовская Е. А. Лингвистические исследования структуры текста. – Л. : Наука, 1983. – 215 с.
5. Guillaume G. Temps et Verbe. – P., 1968. – 134 p.

ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ ФУНКЦИОНАЛЬНОСТИ ОРИГИНАЛЬНОГО ТЕКСТА КАК ОСНОВНОГО КОМПОНЕНТА ИДИОСТИЛЯ ПИСАТЕЛЯ В ТЕКСТЕ ПЕРЕВОДЯЩЕГО ЯЗЫКА

Е. Е. Крицкая

**Казанский (Приволжский) федеральный университет,
г. Казань, Республика Татарстан, Россия**

Summary. The article deals with the problem of the purposefulness of the original text as the main component of the author's style and its realization in the translation. The main peculiarities of a fiction text and their transfer within the limits of a translation are analyzed.

Key words: text; fiction text; translation.

Художественный текст выделяется среди других типов текстов, так как его цельность и членение основываются на наличии специфической речемыслительной деятельности автора, воплощающейся в определенной структуре. Эта структура связана с экстралингвистическими факторами, а также с особенностями индивидуально-психологического мировоззрения автора.

Главная особенность художественного текста – его коммуникативная направленность, то есть его прагматическая суть, поскольку основная функция подобного текста – эмоционально-эстетическое воздействие на адресата, на читателя. Соответственно, его отличительными характеристиками являются сложная смысловая организация, элементы образности, экспрессивности, превалирование личности автора. Практически в любой художественный текст входят разнообразные тропы, речевые фигуры или другие изобразительно-выразительные средства, являющиеся носителями особой функции языковых единиц – стилистической.

Очевидно то, что тексты художественной направленности отличаются от текстов других жанров не только целью создания, но и

характером информации, предназначенной для передачи. Для реализации их основных функций – функции воздействия и эстетической – необходимы определенные способы трансляции информационного потока через рациональное, психоэмоциональное и эстетическое воздействие на читателя. Подобное воздействие включает использование языковых средств практически всех уровней. «Для этого используется и ритмическая организация текста, и фоносемантика, и лексическая семантика, и грамматическая семантика, и многие другие средства» [2, с. 351]. В таких текстах особую роль играет форма изложения.

Соответственно, текст перевода создается, чтобы служить равноценной заменой определенного иноязычного текста (оригинала), репрезентировать его. Вследствие ориентированности перевода на оригинал возникает своеобразная лингвистическая ситуация, внешне выражающаяся в условном приписывании речевого произведения на одном языке «носителю» иного языка.

Элемент формы в подобных текстах не только превалирует относительно предметно-содержательного компонента, но является орудием художественного выражения, придающего тексту, направленному на форму, оригинальность и неповторимость, и, следовательно, данная форма может лишь аналогично и приблизительно воспроизводиться в переводящем языке. Поскольку в ориентированных на форму текстах языковая функция выражения выходит на первый план, равноценное воздействие в переводе достигается посредством аналогии формы. Тогда перевод может называться эквивалентным.

В текстах такого типа переводчик, не подражая форме исходного языка, должен по аналогии с ней найти схожую форму в языке перевода, производящую аналогичное эмоционально-эстетическое воздействие на читателя. Именно поэтому тексты, ориентированные на форму, К. Райс называет текстами, детерминируемыми исходным языком [1].

Например, при переводе подобного текста нельзя не передать игру слов, так как в этом случае снизится инвариантность плана содержания. Следовательно, нужно подобрать функциональное соответствие, отвечающее эстетической и художественной функции соответствующей стилистической фигуры. При выборе формы переводимого текста решающую роль играют языковые средства, а не только репрезентируемая ими информация. При отклонении автора оригинала от языковой нормы (что характерно практически для каждого писателя) переводчик также имеет право отклониться от этой нормы, творчески перерабатывая текст, особенно если речь идет об эстетическом воздействии на его получателя.

Несовпадения при переводе в основном связаны с различиями синтаксического и грамматического строя различных языков и с их

лингвокультурологическими особенностями. В восприятии и адекватной трактовке конструкций, основанных на игре слов, значительная роль отводится контексту, в котором фигурируют подобные структуры, синтаксическому строю текста и пресуппозиционным знаниям читателя.

Таким образом, передача функционального элемента исходного текста становится важнейшей составляющей переводческой стратегии.

Библиографический список

1. Райс К. Классификация текстов и методы перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М., 1978. – С. 202–228.
2. Сдобников В. В., Петрова О. В. Теория перевода. – М. : АСТ: Восток–Запад, 2007. – 448 с.

РАЗВИТИЕ НАУЧНЫХ НАПРАВЛЕНИЙ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ В СОВРЕМЕННОМ ТАТАРСКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Э. Р. Галеева

**Казанский федеральный университет,
г. Казань, Республика Татарстан, Россия**

Summary. In the present study we elucidate the scientific ideas in the Tatar literature studies of 1920–30's, their further development in the modern Tatar literature studies in the form of independent scientific fields (comparative, contrastive studies, structurological, textological, psychological investigations, sociological, historical and functional, culturological studies etc.) and give a short characterization of them.

Key words: culturological-historical schools; comparative; textological; structurological; historical and functional; psychological; sociological methods.

В основе достижений современного литературоведения лежит потенциал национальной литературно-научной мысли прошлого. Поэтому нам важно увидеть и показать наше прошлое. В данной статье мы хотим осветить то, как научные идеи, потенциально заложенные в татарской литературоведческой науке 1920–30-х годов (первая половина), получили свое дальнейшее развитие в современном татарском литературоведении в виде самостоятельных научных направлений (компаративистское, сопоставительное, структурное, текстологическое, психологическое, социологическое, историко-функциональное, культурологическое и др.), и вкратце охарактеризовать их.

Татарская литературоведческая наука имеет свою прочную базу, которая является достижением 1920-х – 1930-х годов XX века.

В татарской науке, в том числе и в литературоведческой, в 1920–1930-х годах наблюдается прорыв, подъем, ускоренное развитие. Появляются разные научные направления, научные школы, в науку вливается много творческих сил. Именно в этот период в национальном литературоведении формировалась и развивалась научная школа под названием «культурно-историческая школа», на основе которой было создано татарское академическое литературоведение в его первом варианте.

В области литературоведения потенциал тех лет продолжает развиваться и сегодня. Современная татарская литературоведческая наука развивается, опираясь на теоретический, методологический фундамент, заложенный в 1920-х – 1930-х годах. Сейчас мы возвращаем те зерна, которые были заложены в национальном литературоведении того периода.

Надо сказать, что татарская литературно-научная мысль формировалась на национальной почве, была создана потребностями развития национальной литературно-научной мысли. Еще в 19 – начале 20 века литературно-теоретическая мысль стала развиваться в русле культурно-исторического направления, а в 1920–30-е годы в результате активного и систематического изучения и усвоения концепций научных школ русского, западноевропейского академического литературоведения, взаимодействуя с ними, с их традициями, вступая с ними в диалог (а иногда и в споры), татарская литературная наука стала развиваться в общем типологическом ряду с мировой литературной наукой. Татарское литературоведение сформировалось и развивалось как научная школа, синтезируя крупные научные теории в восточном, русско-европейском литературоведениях (мифологическая, культурно-историческая, сравнительно-типологическая, формальная, психологическая, социологическая, сравнительно-историческая и др. теории). Научная школа, сформировавшаяся в татарском литературоведении в 1920–30-х годах под эгидой культурно-исторической школы, интегрировала в себе разные научные концепции. Она стала новой национальной научной школой, синтезировавшей в себе различные научные теории. Заложенные в основу культурно-исторической школы, эти научные идеи, вырастая из нее, разветвляясь далее на последующих этапах развития татарского литературоведения, получили развитие как самостоятельные научные направления. Аналогичное явление наблюдалось и в русском литературоведении в начале 20 века: как известно, в русской науке в начале 20 века культурно-историческая школа стала уходить с исторической арены, уступать свое место другим научным направлениям, школам (формальное, психологическое, сравнительно-историческое литературоведение). На современном этапе в российском русском литературоведении на основе последних и позднее под влиянием западноевропейских и зарубежных литературоведческих теорий, концепций

(Германия, Франция, Чехословакия, Польша, Болгария, США и др.) активно стали развиваться новые научные направления и методы, такие как структурализм, постструктурализм, нарратология, рецептивная эстетика, герменевтика, феноменология, семиология, семиотика, психоаналитика и др. Практика применения приемов некоторых отдельных из этих методов стала проникать и в современное татарское литературоведение. Отдельные проявления, примеры такого опыта мы сегодня наблюдаем в трудах молодых авангардных татарских литературоведов (Д. Загидуллина, М. Ибрагимов, В. Аминева и др.). Татарская литературно-научная мысль как неотъемлемая часть общемировой научной мысли развивается по общим законам. Прогресс в области национальной науки возможен лишь при условии интеграции достижений мировой науки. Так было и на раннем этапе татарского возрождения в эпоху Марджани, и в начале 20 века, таким путем шло развитие татарской науки в 1920–30-е годы, и несомненно это относится также и к нашей современности.

Хотя культурно-историческая школа в татарском литературоведении 1920–30-х годов формировалась синтезируя многие теории и учения научных школ, известных в мировой науке, тем не менее в первую очередь она развивалась опираясь на учение культурно-исторической школы и в то же время расширялась, углублялась, обогащаясь, вбирая в себя, другие концепции и теории. Поэтому она формируется как комплексный метод. Таким образом, научные достижения культурно-исторической школы были заложены в основу татарского академического литературоведения. Безусловно, научная методология, методы и принципы культурно-исторической школы сохраняются и развиваются и в современном татарском литературоведении. Принципы культурно-исторической школы живут и продолжают присутствовать в трудах современных татарских филологов. Во многих трудах сегодняшнего поколения ученых наблюдаются традиции, наработанные культурно-исторической школой в широком смысле. В то же время данная школа становится почвой для развития других научных направлений. Некоторые потенциальные научные зерна татарского культурно-исторического литературоведения 1920–30-х годов получили свое развитие как самостоятельные научные направления в современном литературоведении. Перейдем к рассмотрению вкратце каждого из них в отдельности.

В современном татарском литературоведении (и языкознании) одним из основных, приоритетных направлений является кампаративистика, получившая очень сильное развитие. Мы имеем в виду труды татарских исследователей по сравнительному изучению татарской литературы в разных планах и других литератур, а также исследование проблем двуязычия. Например, были созданы труды, в которых изучались в сравнительном плане татарская и восточные литературы (Ш. Абилов, А. Тагирджанов, Х. Миннегулов, Н. Хиса-

мов, Р. Ганиева и др.), татарская и русская литературы (А. Сайганов, Г. Халит, Ю. Нигматуллина, Э. Нигматуллин, О. Кадыров, А. Саяпова и др.), татарская литература и литературы народов Поволжья. Появилось множество трудов, посвященных исследованию проблем двуязычия. Потенциал данного научного направления был заложен еще в татарском литературоведении 1920–30-х годов. Содержание трудов таких литературоведов и языковедов, как Г. Ибрагимов, Г. Сагди, Г. Рахим, Г. Губайдуллин, Дж. Валиди, Г. Нигмати, Г. Ша-раф, Г. Алпаров, В. Богородицкий и др., в основном составлял кам-паративистский материал. В них при изучении явлений татарской литературы, татарского языка можно обнаружить много примеров обращения к материалам русской литературы, мировой литературы и культуры, с одной стороны, и с другой – рассмотрение данных явлений происходит на фоне восточных языков, литератур и культур в сравнительно-типологическом, сравнительно-историческом планах.

Начало структурного анализа в татарском литературоведении также было заложено в 1920–30-х годах. Это направление получило в современной татарской науке довольно большое развитие, оформилось как самостоятельное научное направление. В ряду ученых, развивающих в своих трудах данное направление, можно указать таких, как Ю. Нигматуллина, Х. Усманов, Н. Юзеев, А. Яхин и др. Опыт структурного анализа можно обнаружить в трудах Х. Усмано-ва, посвященных исследованию татарского стихосложения. Струк-турный метод нашел отражение в трудах, посвященных изучению татарского фольклора, таких литературоведов, как М. Магдеев, М. Бакиров, А. Яхин. Из сегодняшних исследователей частичное применение этого метода при изучении истории татарской литера-туры наблюдаем у Д. Ф. Загидуллиной.

В современном татарском литературоведении успешно развива-ется текстологическое направление, получившее свое начало в 1920-х годах в трудах Г. Сагди, Дж. Валиди, Г. Газиза и других. Ныне разви-тию данного направления способствуют талантливые ученики Х. Усмано-ва, крупные литературоведы, такие как Х. Миннегулов, М. Бакиров, Ш. Абилов, а также современные литературоведы Н. Хи-самов, М. Ахметзянов, З. Рамиев, Ф. Яхин и другие. В связи с подго-товкой новых изданий произведений татарских писателей очень большое внимание уделяется текстологическим исследованиям.

В трудах татарских ученых 1920-х годов стали рассматриваться и исследоваться проблемы психологии творчества, ее отдельные ас-пекты. В наши дни исследованию проблем психологии творчества, творческого процесса в теоретическом плане много внимания и ме-ста уделяется в трудах известного литературоведа Ю. Г. Нигматул-линой (“Национальное своеобразие эстетического идеала” и др.). Также на материале татарской поэзии данную проблему изучал из-вестный литературовед Н. Г. Юзеев. Академик Ф. М. Хатипов напи-

сал множество серьезных трудов, посвященных исследованию проблемы психологии литературных героев. Кстати, его оригинальный труд под названием «Теория литературы», увидевший свет второй раз за последние несколько лет и удостоенный республиканской премии имени Кул Гали, тоже следует оценивать как важное достижение современного татарского литературоведения. Известны также опубликованные в печати последних лет интересные статьи Э. Нигматуллина, посвященные изучению особенностей понимания и эстетического восприятия татарскими писателями поэзии Г. Тукая, творчества Ф. Амирхана. Им написаны также статьи по исследованию творческой психологии и эстетических особенностей татарских писателей Г. Ахунова и А. Баянова. Интересны наблюдения Э. Нигматуллина по изучению отдельных психологических моментов татарской литературы при изучении смежных жанров. Известный ученый-историк Р. И. Нафигов внес своими трудами большой вклад в изучение и понимание личности и творчества Г. Тукая и Ф. Амирхана в психологическом аспекте через различные материалы: письма, документы. Сегодня в татарском литературоведении применение этого метода выходит на повестку дня особенно в связи с изучением психологизма в творчестве Гаяза Исхаки. Одним из первых в татарском литературоведении опыт применения психоаналитического метода по отношению к повести «Остазбикэ» («Наставница») Г. Исхаки сделал его современник литературовед Газиз Губайдуллин (Газиз Г. «Остазбикэ» // Исхакый Г. Сочинения в 15 т. Т. 8. Современники о жизни и творчестве Гаяза Исхаки (1898–1917). – Казань : Татар. книжн. изд-во, 2001. – С. 235). Элементы психоанализа брались во внимание в трудах современных ученых Ф. Мусина, Р. Ганиевой и др., изучавших творчество Г. Исхаки.

Успешно применяется в современной татарской литературоведческой науке получивший мощное развитие в литературоведении 1920–30-х годов социологический метод (в положительном смысле, а не вульгарно-социологическом) при изучении историзма в художественной литературе, социальных причин литературного развития, идейно-эстетического развития творчества писателей. В современном татарском литературоведении социологическое направление в довольно широком плане применялось в трудах М. Гайнуллина, Г. Халита, И. Нуруллина, Ф. Мусина и др. Позиция социологического метода прочна в татарском литературоведении и сегодня. Рассмотрение литературного произведения как объекта эстетического и общественного изображения, отображение судеб героев в связи с общественной средой характерны для многих сегодняшних научных исследований. Как известно, в литературоведении советского периода социологическое направление было одним из сильно развитых (одним из крупных ученых этого периода, придер-

живавшихся социологического направления в литературоведении, был Л. Поспелов, заведующий кафедрой теории литературы МГУ).

В трудах ученых 1920–30-х годов Г. Нигмати, Г. Сагди, Г. Ибрагимова, Дж. Валиди, Г. Рахима, Г. Губайдуллина и др. был заложен потенциал историко-функционального изучения литературы. В современном литературоведении это научное направление получило свое самостоятельное развитие. Если в русском литературоведении данное направление получило свое теоретическое развитие в трудах М. Бахтина, М. Храпченко, Наумана и др., то у нас оно развивалось в трудах ученых Ю. Нигматуллиной, группы В. Н. Коновалова, а также находило практическое применение в трудах Ш. Садретдинова, Х. Миннегулова.

В современном татарском литературоведении применяется комплексный метод в трудах татарских литературоведов А. Г. Ахмадуллина, Т. Н. Галиуллина, Р. К. Ганиевой и др.

Можно констатировать развитие в сегодняшнем татарском литературоведении традиций мифологической школы. Традиции данной школы берут свое начало у нас еще с 19 века – с трудов К. Насыри, Ш. Марджани, В. Радлова, а в 1920–30 годах – Г. Сагди, Г. Рахима, Г. Газиза и др. В сегодняшнем литературоведении она развивается в трудах М. Бакирова, Ф. Урманчеева, А. Садековой, Д. Загидуллиной, М. Ибрагимова, Г. Гильманова, А. Шамсутовой, М. Хабутдиновой, Л. Давлетшиной и др.) в обновленном варианте в направлении мифопоэтики.

Надо сказать, что в татарском литературоведении сегодня началось научное изучение рассмотренных нами в статье научных направлений и методов, появились отдельные научные труды. Например, о структурализме, системно-комплексном методе, о проблемах его теории, методологии, методики, об истории данного научного направления написано в трудах Ю. Г. Нигматуллиной. О формализме – в трудах Т. Н. Галиуллина, посвященных изучению проблем развития татарской поэзии; о социологизме (вульгарном социологизме) – в монографиях Ф. Г. Галимуллина, освещающих движение национальной литературной мысли 1920–30 годов; проблемы формирования и развития культурно-исторической школы в татарском литературоведении – в трудах автора данной статьи; много новой теоретической научной информации о современных авангардных научных методах, концепциях, направлениях в русском и зарубежном литературоведении (психоанализ, мифопоэтика, семиотика, нарратология и др.), о возможностях применения этих методов в татарском литературоведении при работе с литературным текстом можно найти в труде «Литературное произведение: изучаем и анализируем» (Казань : Магариф, 2007) коллектива авторов Д. Ф. Загидуллиной, М. И. Ибрагимова, В. Р. Аминовой, а также в словаре «Литературоведение: словарь терминов и понятий» (Казань :

Магариф, 2007; авторы-составители Д. Загидуллина, В. Аминева, М. Ибрагимов, Н. Юсупова, А. Закирзянов, Т. Гилязов, Г. Гайнуллина).

Библиографический список

1. Галиева Э. Культурно-историческая школа в татарском литературоведении (на татарском языке). – Казань : Наука, 2002. – 360 с.
2. Загидуллина Д. История литературоведческих учений : программа курса / сост. Д. Ф. Загидуллина; ред. Т. Н. Галиуллин). – Казань : Казан. гос. ун-т им. Ульянова-Ленина, 2007.
3. Загидуллина Д., Аминева В., Ибрагимов М. Литературное произведение: изучаем и анализируем. – Казань : Магариф, 2007.
4. Загидуллина Д., Аминева В., Ибрагимов М., Юсупова Н., Закирзянов А., Гилязов Т., Гайнуллина Г. Литературоведение: словарь терминов и понятий. – Казань : Магариф, 2007.
5. История русского академического литературоведения : учеб.-метод. комплекс по спецкурсу для студ.-филологов / сост. М. М. Сидорова; Казан. гос. ун-т, каф. рус. лит. – Казань : Изд-во Казан. ун-та, 2007.
6. Закирзянов А. М. Основные направления развития современного татарского литературоведения (кон. ХХ – нач. ХХІ в.). – Казань, 2011.

ОСОБЕННОСТИ СОЗДАНИЯ ТИПИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ В ПРОЗЕ А. П. ЧЕХОВА

О. В. Левкович

**Казанский (Приволжский) федеральный университет,
г. Казань, Республика Татарстан, Россия**

Summary. One of the important parts of Chekhov's novels is a portrait. The investigation of so called 'typical' portrait in Chekhov's prose in comparison with literature of same period gives an opportunity to see Chekhov's specific features.

Key words: Chekhov; novels; portrait; "small press"; caricature; grotesque; 'typical' portrait.

Традиционно А. П. Чехов ставится читателями в один ряд со всеми писателями XIX века, считается «последним классиком». Однако литературоведы не вполне согласны с подобной точкой зрения. Дело в том, что в творчестве Чехова есть ряд особенностей, дающих возможность сопоставления его наследия с литературой начала XX века. Одной из подобных черт становится отношение писателя к человеку, герою, личности. Конец XIX века – время угасания реализма как ведущего направления в литературе, однако в беллетристике, которая и составляла основной контекст чеховского творчества, этот период связан с расцветом реализма в его крайних, «проповеднических» вариантах. Тюпа называет подобные произведения «эпигонским реализмом» [3, с. 13–22], говоря о подражании традициям Л. Н. Толстого. Самым распространенным героем беллетристики стал герой типический. Подобный подход предполагал всестороннее,

максимально подробное описание героя, которое позволяет писателю и читателю отнести данного персонажа к определенному социально-психологическому типу. Примером здесь могут послужить произведения «крестного батьки» Чехова [4, т. 2, с. 164] – Н. А. Лейкина: «Кусок хлеба» (1871), «Две неволи» (1879), «Христова невеста» (1872), посвященные бесправному положению женщины.

В раннем творчестве Чехова подобные тенденции проявились весьма отчетливо. Типические герои ранних произведений Чехова качественно не отличаются от подобного рода образов в беллетристике. Начинаясь писатель дает подробную характеристику героя через несколько ключевых деталей, либо через принадлежность персонажа к той или иной группе лиц: «Прошел он через зал, гостиную и столовую, ни на кого не глядя, важно, по-генеральски, на весь дом скрипя своими сияющими сапогами. Его огромная фигура внушала уважение. Он был статен, важен, представительен и чертовски правилен, точно из слоновой кости выточен. Золотые очки и до крайности серьезное, неподвижное лицо дополняли его горделивую осанку. По происхождению он плебей, но плебейского в нем, кроме сильно развитой мускулатуры, почти ничего нет. Все – барское и даже джентельменское. Лицо розовое, красивое и даже, если верить его пациенткам, очень красивое. Шея белая, как у женщины. Волосы мягки, как шелк, и красивы, но, к сожалению, подстрижены. <...> Лицо красивое, но слишком сухое и слишком серьезное для того, чтобы казаться приятным. Оно, сухое, серьезное и неподвижное, ничего не выражало, кроме сильного утомления целодневным тяжелым трудом» [4, т. 1, с. 397]. Намного позже написанный роман Боборыкина «Труп» (1892) включает в себя похожую характеристику: «В дверях остановился мужчина сорока лет, рослый, немного полный, с округленными плечами, блондин, очень старательно и молодо одетый, полетнему. На черепе, маленьком по росту, курчавились волосы, поределые на лбу, коротко подстриженные. Бородка и довольно длинные усы были изысканно причесаны и подзавиты. В глазах, голубых и круглых, играла усмешка здорового сангвиника, всегда довольного собой, как мужчиной и артистом» [2, с. 159]. В данном случае Боборыкин сразу определяет героя как «здорового сангвиника», тем самым помещая персонажа в ряд других.

Для юмористики раннего Чехова типизация героев характерна, однако одновременно встречаются и случаи высмеивания подобных типичных героев. К примеру, в произведении «Что чаще всего встречается в романах, повестях и т. п.?» присутствует много шаблонных портретов. Тот же доктор появляется уже в ироническом контексте: «Доктор с озабоченным лицом, подающий надежду на кризис; часто имеет палку с набалдашником и лысину» [4, т. 1, с. 17].

Типические герои зрелого творчества писателя противоречивы по своей сущности: в отличие от типических героев беллетристики,

аккумулирующих в себе предельно реалистические черты, они своей гротескностью противоречат реальности и здравому смыслу. Подобные формы реализма уже встречались в русской литературе: не зря Чехов считается наследником традиций Салтыкова-Щедрина и Гоголя. Однако, читая произведения последних, мы не верим в реальное существование, к примеру, глуповцев, но чеховский Беликов одновременно является героем и реалистического рассказа, и карикатуры.

В связи с этим весьма любопытным представляется сопоставление типического героя творчества Чехова с типическими героями произведений современных ему беллетристов. Так, описывая внешность измученной жизнью женщины, К. С. Баранцевич в рассказе «Кляча» дает читателя полную как внешнюю, так и психологическую характеристику героини: «...хозяйка действительно женщина еще молодая, но настолько изнуренная, что казалась старше своих лет. <...> Бедная кляча! Еще недавно и она была молода, сильна, цвела здоровьем и жила себе, ни о чем не думая, ни о чем не заботясь <...> А тут произошло то, что обыкновенно случается с многими. Приобрела она некоторый столичный лоск, научилась обращению с людьми, перестала по-пустому смущаться и закрывать лицо ладонями, побывала в театре и трактирный орган послушала, стала носить вместо башмаков модные ботинки, сарафан перешла на юбку, сделала себе платье *princesse* и купила шиньон» [1, с. 338]. Баранцевич таким образом вписывает героиню рассказа в определенный тип, приравнивает к другим подобным.

В чеховской прозе мы также можем встретить похожие обобщения, типизации, однако реалистичными такие образы назвать нельзя. Дело в том, что, чем настойчивее подчеркивает писатель типичность того или иного героя, тем дальше образ уходит от реализма и приближается к карикатуре. Карикатурность Беликова – одного из «самых» типичных чеховских героев невозможно оспаривать. Этот образ удивляет читателя оксюморонным сочетанием страха и тирании. Всякий герой, который утрачивает способность к эволюции, теряет индивидуальность – то есть становится типичным – превращается в «пародию на человека».

Таким образом, типичный герой чеховской прозы несет в себе два противоречивых начала: с одной стороны, в нем заключены все характерные черты того или иного типа, с другой – эти черты гиперболизируются настолько, что герой теряет связь с реальностью. Примечательным здесь становится заглавный герой рассказа «Ионыч»: читателю ничего не известно о внешности молодого Старцева, зато его подсознательные стремления описаны подробно. После превращения в Ионыча герой перевоплощается в «языческого бога», неотделимого от «тройки с бубенчиками», от ожиревшего кучера, от измятых денег. Все сильнее подчеркивает Чехов его полноту: «пополнел», «раздобрел», «ожирел» – так описывается его «эволю-

ция». Упоминания о его внутренней жизни исчезают из рассказа по мере гротескного увеличения веса героя. Так, при первом визите к Туркиным герой наполнен пусть и незначительной, но внутренней жизнью: «...и теперь, в летний вечер, когда долетали с улицы голоса, смех и потягивало со двора сиренью <... > Вера Иосифовна читала о том, как молодая, красивая графиня устраивала у себя в деревне школы, больницы, библиотеки и как она полюбила странствующего художника, – читала о том, чего никогда не бывает в жизни, и все-таки слушать было приятно, удобно, и в голову шли все такие хорошие, покойные мысли, – не хотелось вставать» [4, т. 10, с. 234]. В аналогичной ситуации, повторяющейся несколько лет спустя, герой уже лишен эмоциональных переживаний: «Пили чай со сладким пирогом. Потом Вера Иосифовна читала вслух роман, читала о том, чего никогда не бывает в жизни, а Старцев слушал, глядел на ее седую, красивую голову и ждал, когда она кончит» [4, т. 10, с. 240].

Еще одно существенное отличие чеховских образов заключается в том, что современники Чехова создавали типичных героев на основе социальных черт или ситуаций: вышеупомянутый образ «клячи» связан с определенной ситуацией. Многие из героев беллетристики становятся типичными представителями своего сословия. Подобного рода типичные герои отсутствуют в творчестве Чехова. Все его «типы» связаны с психологическими чертами. Ведь Беликов, к примеру, воплощает в себе страх перед действительностью, а вовсе не типичного гимназического учителя, Ионыч типичен потому, что он похож на всех других ленивых душою людей, а не на всех земских докторов. В то время как в типичных образах беллетристики мы видим сочетание характеристик и социальных, и психологических, и портретных.

Библиографический список

1. Баранцевич К. С. Кляча // Писатели чеховской поры: Избранные произведения писателей 80–90-х годов. В 2 т. – М. : Худож. лит., 1982. – Т. 1. – 463 с.
2. Боборыкин П. Д. Труп. – М. : Советская Россия, 1974. – 336 с.
3. Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа. – М. : Высшая школа, 1989. – 135 с.
4. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. В 30 т. – М. : Наука, 1974–1983.

**«ФИКТИВНОЕ» СЛОВО В РОМАНАХ
М. ГОРЬКОГО «ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА»
И Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БЕСЫ»**

**О. А. Спирягина
Казанский (Приволжский) федеральный университет,
г. Казань, Республика Татарстан, Россия**

Summary. The article is considers the special meaning of the word and dialogue in the works «Life of Klim Samgin» and «Demons» through the prism of the dialogism theory of M.M. Bakhtin. Analyses the significance of the « fictitious» words in these novels

Key words: “fictitious” word; dialogism; monologism

В романах Ф. М. Достоевского «Бесы» и М. Горького «Жизнь Клима Самгина» изображены противоречивые периоды российской истории, находит отражение социально-политическая, творческая жизнь общества переходного времени; показаны судьбы, стремления, духовный поиск множества людей.

В научной литературе раскрываются философский подтекст, социально-политическая проблематика романов, проводится анализ образно-персонажной системы. Особое внимание уделяется поэтике произведений. При анализе романа «Бесы» признается значимость теории диалогизма М. М. Бахтина. В качестве особенности поэтики произведения «Жизнь Клима Самгина» обозначается «многоголосый диалог» [3, с. 45], «разноголосие», «метель слов» – «общее говорение о разном» [4, с. 417]. Утверждение об отражении в романе «всеобщего коммуникативного кризиса», «тотального коммуникативного провала» выдвигает А. В. Маркович в диссертационном исследовании «Коммуникация как объект изображения в книге М. Горького “Жизнь Клима Самгина”» [2, с. 10–11].

Данная статья посвящена рассмотрению сквозь призму теории диалогизма с использованием терминологического аппарата М. М. Бахтина («реальное» и «фиктивное» слово) особого значения слова героя в произведениях «Жизнь Клима Самгина» и «Бесы».

Сюжетообразующим началом романа являются слова отдельных персонажей, которые звучат как сентенции, составляющие часть избранной социально-политической роли и служащие «сетью», «щитом» при взаимодействии с реальным миром. Самовыражение главного героя оформлено как словесный поток: Клима Самгин изначально определен «словом», пребывает в атмосфере словесных баталий, пытается найти свое Я среди чужих реплик. Подобное восприятие героями чужих слов изображено в романе «Бесы»: Шатов, Кириллов пытаются обрести собственное Я в контексте монологических реплик. Восприятие Шатовым и Кирилловым противоположных слов Николая Ставрогина приводит к монологизации

собственного существования в рамках заданной словом роли: «<...> в то же самое время, когда вы насаждали в моем сердце Бога и родину, – в то же самое время, даже, может быть, в те же самые дни, вы отравили сердце этого несчастного, этого маньяка, Кириллова, ядом... <...> Это ваше создание»; «Все это ваши собственные слова, Ставрогин <...>».

Слово становится для героев первичным. Именно слово определяет восприятие действительности. Осознание фиктивности слова, его несоответствия реальности («Клим посмотрел вслед ей неприязненно: то, что мать сказала о Спивак, злостно разноречило с его впечатлением») не ведет к отказу от фальши, а происходит пересоздание жизни под воздействием «фиктивного» слова («Злая пыль повестей хроникера и отталкивала Самгина, рисуя жизнь медленным потоком скучной пошлости, и привлекала, позволяя ему видеть себя не похожим на людей, создающих эту пошлость»), порождающее череду бесконечных обманов и самообманов, что находит выражение в осознанной игре с жизнью, выраженной в отрицании реального («Он чувствовал себя обкраденным. Обманывали его все <...>»). Возникает мотив потери своего пространства, призрачности собственного бытия ввиду доминирования ложного, «фиктивного» слова в окружающем мире («И – мать, как бесцеремонно, грубо она вторгается в мою жизнь»).

Начиная с имени героя ключевым, смыслообразующим является формирование бытия Самгина словом. В выборе имени Клим Самгина представлена установка, заданность на исключительность главного героя: «оригинальное», «редкое» имя «с первых же дней жизни заметно подчеркнуло» его. «Более внимательное» отношение к Климу как следствие этой установки «отягчало» его. Таким же «фиктивным» словом формируется роль исключительности Николая Ставрогина («Петр Верховенский тоже убежден, что я мог бы «поднять у них знамя», по крайней мере, мне передавали его слова»), в которой он вынужден пребывать, что воспринимается в рамках фальшивой игры. При этом предполагается возвышение героя («<...> смотрите на меня как на какое-то солнце, а на себя как на какую-то букашку сравнительно со мной»). Создается роль «предводителя» общественного движения, «идола» бесовщины («Вы предводитель, вы солнце, а я ваш червяк...»; «Вы мой идол»). Роль представлена сочиненной, фиктивной, не соответствующей натуре героя («Я вас с заграницы выдумал; выдумал, на вас же глядя»), подневольной, создающей принадлежность обществу бесов, что определяет зависимость от него («Слушайте: Папа будет на Западе, а у нас, у нас будете вы!»; «Вы именно таков, какого надо. Мне, мне именно такого надо, как вы»).

В романе «Бесы» обозначается внутреннее противостояние Николая Ставрогина внешним определяющим оценкам, их неприяз-

тие, обнаружение искусственности, выдуманности, фиктивности («Раз навсегда рассмотрите ближе: ваш ли я человек, и оставьте меня в покое»). Обязанность играть роль, подавляющую собственное Я, вызывает внутреннее сопротивление («Да на что я вам, наконец, черт!<...> Что я вам за талисман достался?»), отрицание игровых обязательств, стремление освободиться посредством отрицания бесовского и утверждения собственного слова («Я не хочу, наконец, платить за чужих, я и так много роздал, мне это обидно... – усмехнулся он сам на свои слова»), протест как крик души, подавляемой доминирующим во внешнем пространстве «фиктивным» словом (Виргинский: «– Я против, я всеми силами души моей протестую против такого кровавого решения!<...>»; «– Я за общее дело, – произнес вдруг Виргинский»).

Возложенная роль тягостна Климу Самгину («О многом нужно было думать Климу, и эта обязанность становилась все более трудной»; «Мне кажется, что роль, которую ты играешь, тяготит тебя...»). Тяжесть возложенной роли объясняется тем, что существование героя становится искусственным, управляемым фальшивыми словами. Несоответствие слова действительности является постоянной характеристикой мира фиктивности. Мать Клима Самгина «говорит неправду и так неумело говорит».

В произведениях показано подавление «внутреннего человека» (М. М. Бахтин) в потоке «фиктивных» слов. Апелляция Шатова в романе «Бесы» к «тону человеческому» Николая Ставрогина («оставьте ваш тон и возьмите человеческий! Заговорите хоть раз в жизни голосом человеческим. Я не для себя, а для вас») мотивирована осознанием неприемлемого героем подавления естественного голоса социально-политическим, бесовским словом.

Торжество фиктивности представлено в романе «Жизнь Клима Самгина» как закон реалий действительности. Сама жизнь героев становится существованием в фальшивом мире «фиктивных» слов («Полусном казалось и все, чем шумно жили во флигеле»). Голос фиктивного существования выражен в пошлой песенке:

Слышу я голос твой,
Нежный и ласковый,
Значит – для голоса
Деньги вытаскивай...

Слова песни – воплощение доминирующих в мире лжи («нежный и ласковый»), обмана, продажности («деньги вытаскивай»), воспринимаемых враждебными, разрушительными, губительными для человека: «Если б упасть с нею в реку, она утопила бы меня, как Варя Сомова Бориса», – озлобленно подумал он».

В романе «Бесы» доминирование фиктивности раскрывается в метафоре безысходности («как бы загораживая выход»), подчинен-

ности («придется идти»; «обязаны говорить»; «ожидая своей участи»; «вы – все, а мы – ничто»), «оплетенности» сетью бесовского («запутался»; «опутан»; «кругом оплетены их сетью»; «бесконечной сети», «всеобщей сети»; «сети»).

Таким образом, социально-политическое слово в рассматриваемых произведениях является одноголосым. Оно монологически завершенное, предполагает объект воздействия, а не субъект обращения; «фиктивное» слово создает роль, социальное амплуа существования героев. В романе «Бесы» раскрыто утверждение героями собственного слова, противостояние внешним определяющим характеристикам, благодаря чему становится возможным очищение героев (Шатов, Степан Верховенский) от социально-политического бесовства. В романе «Жизнь Клима Самгина» показано, что, несмотря на сопротивление природы, осознание опасности, гибельности внешнего воздействия, человек не может остановить процесс собственной объективации чужими, определяющими его Я «фиктивными» словами.

Библиографический список

1. Бахтин М. М. Проблемы творчества и поэтики Достоевского. – Киев : Next, 1994.
2. Маркович А. В. Коммуникация как объект изображения в книге М. Горького «Жизнь Клима Самгина» : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Благовещенск : Изд-во Благовещенского гос. пед. ун-та, 2010.
3. Никулина Н. И. Роман М. Горького «Жизнь Клима Самгина». – Л.: Б. и., 1957.
4. Нович И. С. Художественное завещание Горького. – М. : Советский писатель, 1968.

Е. А. БОРАТЫНСКИЙ НА СТРАНИЦАХ ЭНЦИКЛОПЕДИЙ И СЛОВАРЕЙ

Л. Р. Хузеева

Казанский (Приволжский) федеральный университет,
г. Казань, Республика Татарстан, Россия

Summary. The article provides an overview of the main publications of encyclopedic dictionaries and bio-bibliographical reference books which contain the information about the life and work of poet E. Boratynsky. This information is presented chronologically and allows us to see the differences in the presentation of materials by different authors and publications, to identify the dominant features of the poet's work, to trace the formation of the genre of encyclopedia article and enrich the history of perception and understanding of E. Boratynsky's personality and work by biographers and specialists in literature.

Key words: E. Boratynsky; encyclopedias; dictionaries.

В последнее время книжный рынок переполняет продукция справочного и энциклопедического характера, однако специализированные литературоведческие издания появляются нечасто, а статьи в

них тяготеют к краткости и единообразию. В связи с этим представляется интересным рассмотреть, как представлены сведения о жизни и творчестве Е. А. Боратынского на страницах словарей и энциклопедий XIX – второй трети XX вв. Отбор материала проводился на основании общего количества ссылок и цитат в литературоведческих работах на словари и энциклопедии, поэтому источниками стали наиболее известные издания, в которых встречаются сведения о Е. А. Боратынском. Хронологически материал охватывает издания с 1835 г. («Энциклопедический лексикон» издательства А. А. Плюшара) по 1970 г. (3-е издание «Большой советской энциклопедии»).

Наиболее раннее упоминание о Е. А. Боратынском встречается в «Энциклопедическом лексиконе» (1835). Д. И. Языков в небольшой статье причисляет Баратынского к известнейшим поэтам и из его творческого наследия к несомненным удачам относит поэму «Цыганка» за «силу чувствований» [12, с. 311]. Это довольно интересное замечание, если учитывать, какую бурную полемику спровоцировала публикация поэмы: анонимные рецензии в журналах «Московский Телеграф», «Сын Отечества и Северный Архив» (в последнем были напечатаны две рецензии, в каждой из которых признавалось стихотворное мастерство, но в вопросе художественности произведения авторы разошлись), также статьи М. Д. Деларю, Н. И. Надеждина, Сенсерского (М. А. Бестужева-Рюмина), П. И. Шаликова.

Далее отметим «Справочный словарь о русских писателях и ученых, умерших в XVII и XIX столетиях и список русских книг с 1725 по 1825 г.», составленный Григорием Геннади и изданный в Берлине в 1876 году. Цель данного словаря – дать «краткие сведения о русских писателях и книгах, и указать источники и материалы более подробных о них сведений» [8, с. 1]. Необходимость оперировать значительным количеством материала и желание скорее издать данный труд вынудили составителя ограничиться наиболее важными сведениями о писателях. Таким образом, в статье о Боратынском приводятся только основные биографические сведения, о творчестве упоминается кратко и лишь о начальном периоде: «Они [стихотворения – Л. Х.] <...> очень скоро доставили ему известность, наряду с лучшими поэтами того времени – своею оригинальностью, глубиной мысли и изящным стихом» [8, с. 85]. Безусловным достоинством статьи Г. Геннади является список изданий Боратынского и библиография посвященных ему работ (указания на статьи В. Г. Белинского, А. Д. Галахова, Н. А. Полевого, Н. В. Путяты, М. Н. Лонгинова, публикации в «Русском архиве», «Русской старине» и др.).

Совершенно особое место занимает статья С. А. Венгерова в «Критико-биографическом словаре русских писателей и ученых» (1891 г.), которая объединяет в себе как черты научной работы, так и элементы критической статьи. Как историк литературы автор стремится определить особенности поэзии Боратынского и показать ди-

намику ее восприятия читателями. Несмотря на все достоинства стиха, гибкость языка и способность облекать сложные абстрактные понятия в конкретные образы, Боратынский, по мнению исследователя, не будет до конца понят читателем. Если мысль и форма слиты у поэта воедино и представляют собой «вполне гармоничное целое» [7, с. 140], то важный элемент поэтического воздействия – чувство – остается у Боратынского неразработанным, – в этом Венгеров видит причину постепенного охлаждения интереса к творчеству поэта.

Автор вступает в полемику со сложившимся восприятием Боратынского как родоначальника пессимизма. Опираясь на произведения, в частности на постоянный для поэта мотив поиска счастья, он последовательно опровергает эту точку зрения. Ключевым же элементом является тот факт, что пессимизм – это целостное мировоззрение, чего не было у Боратынского: «Он принадлежит к натурам половинчатым, с перевесом ума над сердцем, размышления над чувством» [7, с. 141]. Одним из важных событий, повлиявших не только на судьбу, но и на мировосприятие поэта, Венгеров называет проступок, который совершил юный Боратынский в пажеском корпусе. Однако автор биографической статьи выходит за рамки жанра и указывает на нравственный урок, который может дать история жизни другого человека: «Пусть знают педагоги, с столь легким сердцем выдающие юношам волчки паспорта, бросающие их на произвол всевозможных неблагоприятных случайностей, пусть знают они, что один из очень хороших русских людей, одна из крупнейших слав русской поэзии, один из возвышеннейших русских мыслителей был в пору юности просто напросто воришкой. Авось перестанут тогда смотреть на всякого провинившегося юношу как на готового уже преступника» [7, с. 132–133]. Все умозаключения автора статьи сопровождаются многочисленными и объемными цитатами из произведений Боратынского, его писем матери, В. А. Жуковскому, воспоминаний П. Г. Кичеева, статьи Н. Максимова, изучавшего архивные материалы пажеского корпуса, а также произведений самого поэта. Как библиограф С. А. Венгеров прилагает к статье подробный список материалов, где можно ознакомиться с биографией поэта и отзывами о его творчестве.

В «Русском биографическом словаре» (словарь А. А. Половцова, 1900 г.) информация о жизни и творчестве поэта представлена статьями разных авторов. Краткое описание биографии, подробное перечисление круга знакомых Боратынского дает С. С. Трубачев. О творчестве пишет С. А. Адрианов. Наиболее важное, что отмечает автор в последней статье, – это трагическая разочарованность Боратынского в самом себе, переживание им невозможности добиться равновесия между «силой мышления» и «силой чувствования». Именно из этого противоречия и рождается общий тон поэзии Боратынского.

К числу неудачных статей следует отнести работу В. М. Фриче в «Энциклопедическом словаре» (1910 г.). Данное издание не прибавляет ничего нового к имеющимся сведениям о Боратынском, а также содержит фактическую ошибку: неверно указан год рождения поэта (1802 г. вместо 1800 г.).

Интересно рассмотреть и статьи из двух изданий Брокгауза и Ефрона: анонимная статья в «Энциклопедическом словаре» и статья В. Я. Брюсова в «Новом энциклопедическом словаре» (1911 г.). В репринтном издании 2006 г., где были собраны биографические статьи из всех томов данной энциклопедии, была выбрана именно статья В. Я. Брюсова. Как известно, символисты высоко ценили поэзию Боратынского и считали его одним из своих предшественников, поэтому интерес одного поэта к судьбе и творчеству другого представляется вполне закономерным. Брюсов подчеркнул, что история в пажеском корпусе сформировала пессимистическое мировоззрение поэта. Автора статьи привлекает незаурядная личность Боратынского, который с детских лет имел склонность к меланхолии и смотрел «на весь мир сквозь мрачное стекло» [6, с. 174]. Подтверждение этому Брюсов видит в детских и юношеских письмах Боратынского. Таким образом, автор прочерчивает линию развития духовного мира поэта, а события в корпусе являются не переломным моментом, но звеном в цепочке закономерного развития мирозерцания Боратынского: эмоциональное потрясение послужило катализатором и еще более проявило то, что уже было характерно для Боратынского. В. Я. Брюсов акцентирует внимание на том, что в последний период творчества поэт обращается к религии и приходит к примирению и оправданию судьбы как божественного промысла. Важно отметить, что поэт-символист в энциклопедической статье не представляет Боратынского как предтечу нового направления, однако особо отмечает в его поэзии те элементы, которые были характерны и для символизма: особое внимание к слову, мысли, религии, глубинным движениям души и области иррационального.

Нельзя обойти вниманием и издания «Большой советской энциклопедии» (БСЭ), статьи в которых отличаются не только по объему, но и принципам подачи материала, степени идеологизированности. Безусловно, наиболее примечательна в этом отношении статья первого издания 1926 года [9]. Н. К. Пиксанов отмечает, что Боратынский всегда выделялся элегическим тоном поэзии в противовес легкости и оптимизму пушкинской плеяды, большей зависимостью от «пережитков классицизма», от которых избавился Пушкин и его круг. Автор статьи не отвергает важную роль Боратынского в литературном процессе и подчеркивает достоинства его поэзии: философская глубина, а также способность почувствовать надвигающиеся перемены («Век шествует путем своим железным...»). При этом Пиксанов видит четкую зависимость между мировоззрением Боратынского

и его политическими пристрастиями: стремление поэта к покою диктовало приверженность к такому социальному строю, который бы этот покой поддерживал, а именно – дворянская монархия, отсюда выводится и стремление к уединенной жизни в усадьбе.

Второе издание БСЭ (1950 г.) уже не несет отпечатка советской эпохи, однако однобоко представляет позднее творчество Боратынского. Указание на то, что «с начала 30-х гг. творчество Боратынского приобретает пессимистический философско-созерцательный характер» [1, с. 230], ничем не объясняется и подается как очевидный факт; также указывается, что «настроения безнадежности, раздумье о «бессмысленности» жизни» [1, с. 230] стали причиной охлаждения Пушкина к Боратынскому. Из обеих статей В. Г. Белинского, посвященных Боратынскому, автор энциклопедии хоть и упоминает о «поэзии мысли» как о достоинстве музыки Боратынского, но в целом выбирает исключительно негативные характеристики творчества поэта. Таким образом, складывается общая оценка Боратынского как поэта-пессимиста, чуждого русскому народу.

Несмотря на официальный характер издания, идеологические рамки в БСЭ ощущаются не так сильно, как в «Литературной энциклопедии» 1930 г. Д. Д. Благой в качестве одного из определяющих моментов характера и судьбы Боратынского называет случай в Пажеском корпусе. Кратко представив биографию поэта, автор переходит к характеристике его мировоззрения, именно здесь и отразилась эпоха написания статьи: «Б<оратынский> <...> принадлежал к лит<ературн>ому поколению, возглавляемому Пушкиным, к<ото>рое явилось выразителем настроений деклассирующегося дворянства первых десятилетий XIX в. Однако деклассированность Б<оратынского> носила особый оттенок» [5, с. 335].

В качестве ориентира автор статьи выбирает А. С. Пушкина, для которого «его классовый упадок был общей бедой, он делил ее с целым слоем родовитого, но обнищавшего дворянства, к к<ото>рому принадлежал по рождению». На Боратынского же, по мнению автора, повлияла и личная судьба: «Деклассированность Б<оратынского> <...> явилась в значительной степени результатом индивидуального несчастья – той «суровой», «враждебной», «опальной» личной судьбы, о к<ото>рой он так часто упоминает в своих стихах. В своей классовой ущербленности Б<оратынский> ощущал себя вполне одиноким, каким-то социальным выброском, не принадлежащим ни к одному состоянию, вынужденным завидовать своим крепостным» [5, с. 335–336]. По мнению Благого, личность и судьба поэта были полны противоречий, отсюда и его склонность к рефлексии и переживаниям: «Однако, переживая свою деклассированность острее Пушкина, Б<оратынский> в то же время, будучи сыном богатых помещиков, взяв большое приданое за женой, гораздо прочнее связан с экономическими корнями дворянства» [5, с. 336].

Таким образом, в статье Д. Д. Благого есть «второе дно»: с одной стороны, Боратынский почувствовал ослабление и утрату связи с дворянством, что, безусловно, положительная характеристика на рубеже 1920–30-х гг., но, с другой стороны, и не разорвал связь окончательно, не примкнул к крестьянству. Вероятно, оценку личности с такой точки зрения следует отнести не столько к действительной позиции автора статьи, сколько к требованиям времени, когда именно на литературу и на писателя возлагалась обязанность воспитывать «нового человека» и строить новое государство.

Однако в работе Д. Д. Благого есть и важные замечания о творчестве Е. А. Боратынского. Например, автор указывает на элементы, сближающие его поэзию с символизмом. И только в данной статье (из числа энциклопедических) указывается на связь Боратынского с XVIII веком: язык, форма, рассудочность, лаконизм, стремление к четким словесным формулировкам, исключительная меткость и яркость языка, отвлеченность и др. Противоречивость натуры поэта проявляется и в отношении к предшествующему веку: Боратынский одновременно чувствует и скованность, и приближение чего-то трагического («Все мысль, да мысль...», «Последний поэт», «Пока человек естества не пытал...», «Весна, весна» и др.). Ученый определяет круг понятий, которые оказываются органически близки творчеству поэта: рационализм и поиски его преодоления, «„декадент” по темам и специфическому их заострению, символист некоторыми своими приемами, архаист по языку, по общему характеру стиля» [5, с. 338]. Несмотря на определенные требования времени, статья Д. Д. Благого все же дает общее представление об особенностях личности и творчества Боратынского.

Биографические статьи Д. Д. Благого о Е. А. Боратынском были напечатаны в «Краткой литературной энциклопедии» 1962 г. (КЛЭ) и третьем издании БСЭ (здесь приводится краткий вариант материалов из КЛЭ). Автор почти полностью переработал статью 1929 г., и хотя сохраняется связь и объяснение поэзии Боратынского через призму истории, но указываются и новые сведения: например, тот факт, что Е. А. Боратынский продолжал и развивал традицию К. Н. Батюшкова, внес новое в содержание и форму элегического жанра, также в глубину психологического раскрытия чувств.

Если обобщать рассмотренные выше статьи, то можно заметить различный подход авторов к поставленной задаче. Обязательный «биографический минимум» в статьях можно представить формулой: «родился – учился – служил – вышел в отставку – умер». Другие события попадают в разряд необязательных, и упоминание о них определяется решением автора. Различные способы представления биографии и творчества Боратынского обусловлены не только личностью автора, но также типом издания, исторической ситуацией. В изданиях общего характера чаще проводятся параллели

между биографией и творчеством, даются прямые аналогии и творчество объясняется исходя из истории жизни. Особенно это ощущается в изданиях советского периода, когда ведущим принципом был принцип историзма, подразумевающий рассмотрение объекта в его неразрывной связи с общественной историей. В специализированных изданиях наблюдается более глубокий интерес к вопросам формирования мировоззрения Баратынского, доминантам его поэтики, определения его вклада в развитие русской литературы. В целом можно отметить, что более ранние статьи характеризуются и более индивидуальным подходом к своему предмету. С течением времени происходит становление жанра энциклопедической статьи, и, следовательно, содержащаяся в ней информация становится все более унифицированной (особенно это заметно в энциклопедиях конца XX–начала XXI вв.).

Библиографический список

1. Баратынский Е. А. // Большая советская энциклопедия / гл. ред. С. И. Вавилов. – 2-е изд. – М. : Большая сов. энциклопедия, 1950. – Т. 4. – С. 230.
2. Баратынский Е. А. // Энциклопедический словарь / под ред. И. Е. Андреевского. – СПб. : Ф. А. Брокгауз и И. А. Ефрон, 1896. – Т. 3. – С. 40–41.
3. Благой Д. Д. Баратынский Е. А. // Большая советская энциклопедия / гл. ред. А. М. Прохоров. – 3-е изд. – М. : Сов. энцикл., 1970. – Т. 2. – С. 622.
4. Благой Д. Д. Баратынский Е. А. // Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А. А. Сурков. – М. : Сов. энциклопедия, 1962. – Т. 1. – Стб. 444–447.
5. Благой Д. Д. Баратынский Е. А. // Литературная энциклопедия : в 11 т. – [М.] : Изд-во Ком. Акад., 1930. – Т. 1. – Стб. 335–339.
6. Брюсов В. Я. Баратынский Евгений Абрамович // Новый энциклопедический словарь. – Пг. : Изд. АО «Изд. дело бывш. Брокгауз-Ефрон», [Б. г.]. – Т. 5. – Стб. 173–180.
7. Венгеров С. А. Баратынский Е. А. // Венгеров С. А. Критико-биографический словарь русских писателей и ученых: (От начала рус. образованности до наших дней). – СПб. : Семеновская типо-литогр. (И. Ефрона), 1891. – Т. 2. – Вып. 22–30. – С. 126–144.
8. Геннади Г. Н. Справочный словарь о русских писателях и ученых, умерших в XVIII и XIX столетиях. – М., 1876–1908. – Т. 1., Берлин, 1876. – С. 64–65.
9. Пиксанов Н. К. Баратынский Евгений Абрамович // Большая советская энциклопедия. – М. : Сов. энциклопедия, 1926. – Т. 4. – Стб. 694–695.
10. Трубачев С. С., Адрианов С. А. Баратынский Евгений Абрамович // Русский биографический словарь. – СПб., 1900. – Т. II. – С. 490–494.
11. Фриче В. М. Баратынский Е. А. // Энциклопедический словарь Т-ва «Бр. А. и И. Гранат и Ко». – 7-е изд., перераб. – [М.] : Т-во «Бр. А. и И. Гранат и Ко», [1910]. – Т. 4. – Стб. 619.
12. Языков Д. И. Баратынский Е. А. // Энциклопедический лексикон. – СПб. : Изд-во А. А. Плюшара, 1835. – Т. 4. – С. 311

**ГЕНРИХ ФРИДРИХ ФОН ДИЦ –
ОСНОВАТЕЛЬ «КОРКУДОВЕДЕНИЯ» (ПОСВЯЩАЕТСЯ
200-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Г. Ф. ФОН ДИЦА)**

**Е. Н. Исмайлова
Бакинский государственный университет,
г. Баку, Азербайджан**

Summary. The epos “Kitabi – Dede Korkud” takes a special place in the development of the Azerbaijanian literary – aesthetic thinking. This epos is a concrete stage of the national literary thinking on the one hand and a source reflecting all original archetypes of the national thinking on the other hand.

In 1815 the orientalist F. Ditz took a copy of the manuscript, brought it to the Berlin library and published it together with the boi Tepegez (boi – is the chapter of the epos – Ye. I) translated into German. In “Foreword” written by F. Ditz the orientalist compared the boi “Tepegoz” with “Odyssey” by Homer.

The themes of “Kitabi – Dede Korkud” are still actual and significant and the epos inspired many Azerbaijanian writers and poets of the XX century to creation. The outstanding scientist – orientalist H.F. fon Ditz raised the oriental languages, customs, traditions, created “the oriental spirit” in the West and deserved eternal memory and thankfulness of the Orient.

Key words: “Kitabi – Dede Korkud”; the epos; the Azerbaijanian literary; H. F. fon Ditz; traditions.

Эпос «Книга моего Деда Коркуда» занимает особое место в развитии азербайджанского литературно-эстетического мышления. Эпос «Коркуд» является, с одной стороны, конкретным проявлением национального литературно-художественного мышления, и с другой – источником, отражающим все исконные архетипы национального мышления. Именно с этого произведения берет начало литературно-эстетическое мышление и национальная сущность азербайджанского народа в целом. «Книга моего Деда Коркуда» как эпическое произведение огузских тюрков является монументальным источником знаний для всего тюркского мира, своеобразной энциклопедией. В этом эпосе отражены нравственные ценности, духовное начало, культура поведения, чувство красоты, а также такие высокие нравственные качества, как гуманизм, патриотизм, добросердие.

«Книга моего Деда Коркуда» как древнейший источник азербайджанской культуры и литературы, сохраняя значимость и актуальность и в настоящее время, является идейной основой национальной культуры и искусства. Без этого источника, содержащего многие национально-духовные ценности истории страны, невозможно представить ее современную духовность и культуру. Этот эпос, выражающий идею единства огузского народа, помог стране выстоять в самые тяжелые моменты истории XX столетия и сохранить духовность народа.

Известно, что рукопись дастана «Книга моего Деда Коркуда» впервые была найдена в Германии в Дрезденской библиотеке. Известный немецкий востоковед Рейски нашел эту рукопись в XVIII в., но из-за недостаточного знания языка он не смог провести научное исследование. Позднее рукопись привлекла внимание Флейшера, составлявшего каталог этой библиотеки. На рукописи стояла дата смерти Османа Паши (1585), и поэтому Флейшер включил ее в каталог рукописей XVI в.

В 1815 г. востоковед Ф. Диц снял копию рукописи, принес ее в Берлинскую библиотеку и опубликовал вместе с боем «Тепегез» (бой – название глав эпоса), переведенным на немецкий язык. В «Предисловии» к данному изданию автор сравнил бой «Тепегез» с «Одиссеей» Гомера.

Генрих Фридрих фон Диц родился 2 сентября 1751 г. в Бернбурге в купеческой семье. После окончания юридического факультета университета в Галле он работал в Магдебурге советником по юридическим делам Пруссии, потом был директором канцелярии, с 1784 г. – послом Германии в Стамбуле, получил высокий аристократический ранг.

В 1791 г. он был отозван и далее работал тайным советником посольства. В том же году он был назначен прелатом Кольбергской церкви (прелат – в католических и некоторых протестантских церквях звание, присваиваемое высокопоставленным духовным лицам).

Двухтомный труд Г. Ф. фон Дица, опубликованный в 1811–1815 гг. в Берлине и Галле, назывался «Воспоминания из Азии, касающиеся искусства, науки, обычаев, традиций, старины, религии, государственного строя». Первое научное исследование «Книги моего Деда Коркуда» было проведено именно Г. Ф. фон Дицем. Во второй части книги “Denkwürdigkeiten von Asien in Künsten und Wissenschaften. 2 Bde. Berlin 1811–15”, опубликованной в 1815 г., Г. Ф. фон Диц высоко оценил эпос «Книга моего Деда Коркуда» с точки зрения истории, географии, текстологии, дал мировой науке ценные сведения о нем и тем самым заложил основы коркудоведения на Западе. В своем труде «Воспоминания из Азии» ученый подробно проанализировал образ жизни, быт, обычаи, традиции, верования, героизм огузского народа. Книгу, содержащую подробные сведения об эпосе, ученый назвал «Недавно обнаруженный Тепегез Огузов в сравнении с циклопом Гомера», далее же он дал заголовок «Тепегез, или Огузский Циклоп из тюркско-татарского языка». Конечно, под «тюркско-татарским языком» подразумевается азербайджанский язык. На первой странице предложение: «„Книга моего Деда Коркуда” написана на языке огузского народа», далее – сравнение Тепегеза с гомеровским циклопом. Ученый утверждает, что огузский миф о Тепегезе древнее и совершеннее, и приводит 51 довод в доказательство того, что греки заимствовали этот миф у огузов.

Дастан вызывает большой интерес не только писателей, поэтов, но и лингвистов, историков, этнографов, психологов. Этот интерес объясняется не только особенностями национального мышления в азербайджанском обществе XX в., но и силой притягательности этого эпоса.

Эпос вызвал восторг азербайджанского общества как блестящий образец его истории и культуры. С этого момента начался период «Деде Коркуда» во всех областях национального мышления, и более всего в литературе. Публикация рукописи в Азербайджане усилила внимание к дастану, дух которого существовал в азербайджанской литературе на протяжении веков и сохранился до сих пор.

Тематика эпоса «Книга моего Деда Коркуда» не утратила значимость и актуальность и вдохновила многих азербайджанских писателей и поэтов XX века на создание новых произведений.

Выдающийся ученый востоковед Г. Ф. фон Диц, возвысив восточные языки, обычаи, традиции, создал «восточный дух» на Западе и заслужил вечную память и благодарность Востока.

Библиографический список

1. Европейское языкознание первой половины 19 столетия. URL: <http://homepages.tversu.ru>
2. Гёте и Восток: актуальная современность и духовные искания немецкого классика. URL: <http://vatandash.ru/>

ЭВОЛЮЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОЙ РЕПУТАЦИИ ПИСАТЕЛЯ

Е. Ю. Киселева

**Казанский федеральный университет,
Казанская государственная академия
ветеринарной медицины им. Н. Э. Баумана,
г. Казань, Республика Татарстан, Россия**

Summary. The article is devoted to the problem of perception of N. Vagner by Russian literary critics and to the reasons because of which his reputation changed.

Key words: the history of literature; literary fairy tale; the Russian literature; symbolism; the author's reputation.

Н. П. Вагнер – писатель второй половины 19 века, когда-то достаточно известный. Имя его упоминается в работах по истории детской литературы, по истории спиритизма, но в прижизненной критике ему было посвящено немало статей [3; 5; 6; 8]. Его литературная репутация в современном литературоведении (автор неплохих сказок для детей, опубликованных под псевдонимом «Кот-Мурлыка» в 1872 г., после чего последовали десятки переизданий; в целом же он

выпадает из традиции реалистической литературы) сформировалась под влиянием народнической критики 1870-х годов.

Однако литературная репутация писателя – категория подвижная, зависящая от многих факторов: не только от эволюции самого писателя, но и от изменений в отношении к литературе в обществе, от эволюции читательских литературных ожиданий. Литературный процесс второй половины 19 века – сложное явление. Романтическая литература в 1860-е годы отошла на второй план под доминирующим и даже подавляющим влиянием реализма, особенно если говорить не о вершинных, а рядовых проявлениях литературы – в социологическом варианте. Литературная критика 1860–1870-х годов в связи с этим была особенно «строга» ко всем романтическим элементам в художественной литературе. Писатели, которые «выпадали» из реализма и объявляли себя сторонниками «чистого искусства», например И. Ясинский, рассматривались как «предтечи декадентства», «отказавшиеся» от демократических идеалов, а это определяло негативное отношение к их творчеству в целом. Однако С. С. Аверинцев справедливо подчеркивал: «В XIX в. бытие каждого из двух направлений (имеются в виду романтизм и реализм. – Е. К.) тесно связано с присутствием другого. Перед реалистической литературой, непосредственно сопряженной с действительностью, иногда встает опасность растворения в ней, отказа от своей специфики, от обобщающей силы художественного слова. Приходится всякий раз восстанавливать универсальность слова, которое писатель использует в его частном, индивидуализованном облике, утверждать всеобщность содержания, преодолевая сутубую конкретность деталей. Как только реализм переходил грань "литературности" и принимал вид натурализма, бытового или физиологического очерка и т. п., вступали в силу романтические тенденции, порождая декоративность модерна, импрессионизм с его иллюзией эстетической самоценности случайного поэтического образа, символизм, прибегающий к усложненной технике обобщений и т. д.» [1].

Потому внутри указанного периода подспудно сохранялись и развивались романтические тенденции, которые вырвутся на поверхность на рубеже веков. Одним из носителей этого мироощущения был Н. П. Вагнер.

«Основное свойство этого замечательного таланта есть фантазия, но фантазия особенная, мы сказали бы, мечтательная фантазия, творящая образы не реальной, а фантастической красоты», – писал один из критиков [7, с. 2]. Мы видим романтические начала его творчества в наличии двоемирия, в экспрессивности языка, в принципах создания характеров, в принципах построения сюжета, а главное – в мироощущении: «Так, например, в сказках Вагнера отрицается возможность всякой деятельности, любая возможность улучшения общественной жизни. Если герой сказки и проявляет

какие-либо прогрессивные стремления, то в конце сказки они непременно не удаются», – писала исследовательница [3, с. 110].

Именно романтическое ощущение, столь чуждое эпохе, определило негативное отношение к творчеству писателя гораздо больше, чем достоинства или недостатки (объективно существующие, конечно) его произведений. В 1872 году один из критиков в связи с первым изданием сказок отмечал большой успех у публики, но указывал, что это внешний успех: «Книга понравилась публике потому, что в ней сочувствие автора к различным гуманным и передовым идеям нашего времени облечено в художественную форму, причем г. Вагнер выказал себя писателем с богатым воображением. Но из всех почетных о ней отзывов читатели едва ли смогут дать себе ясный отчет в том, какова общая система мировоззрения сказок, удовлетворяют ли они всем требованиям современной педагогики, что они делают и к каким результатам приводят?» Между тем «есть два рода отношения к вопросам жизни – идеально-рефлексивное – наших отцов и дедов, и отношение реальное – нашего времени» – «одним этим определением могут быть окончательно решены характер и достоинство сказок». В произведениях Вагнера, с точки зрения рецензента, проявляется романтическое отношение к жизни, какое было свойственно предыдущему поколению: передовые люди среди наших отцов и дедов «постоянно носились со своими вековыми идеалами, немедленного и полного осуществления их искали в жизни и по их мерке судили обо всех ее явлениях. Но не найдя их нигде, ни в себе, ни вне себя, ничего не соответствующего идеалам, они обыкновенно всю жизнь проводили в муках и терзаниях при виде этого разлада». Отсюда рефлексия, мрачное разочарование, отсутствие деятельности. Читающий такие сказки делается дряблым мечтателем, полусумасшедшим фантазером [9].

В литературе последней трети XIX в. в творчестве В. Гаршина, В. Короленко, А. Чехова реанимируются романтические тенденции. Повышается роль автора, т. е. субъективность творчества, лирическое начало. В личности многие авторы, философы и публицисты видят возможность спасения и движения вперед. Одной из причин всплеска романтического мироощущения является общее пессимистическое настроение эпохи, что было связано с ее кризисным характером, с крахом народнических идей, с ощущением того, что необходимы социальные перемены. Этот пессимизм, разочарование в просветительских идеях породили позже развитие символизма на русской почве, для которого характерны двоемирие, мистика, внимание к запредельному. Все это приведет в начале XX в. к распространению литературной сказки как жанра: «Обращение писателей Серебряного века к литературной сказке обусловлено притягательностью эстетики чуда и тайны, свойственной этому жанру, возможностью создать свой

миф, проявить изошренность мысли и фантазии <....> часто с печатью романтического двоемирия и иронии» [2, с. 11].

Меняется эпоха – меняется отношение к писателю. Это ярко проявилось, например, в рецензии 1881 года: «В этих игривых, ярких, затейливых и фантастических образах, то блещущих всеми красками самой буйной фантазии, то проникновенной поразительной жизненной правдой, напоминающей реальнейшие произведения современных бытописателей, перед вами проходят, как в волшебном фонаре, глубочайшие общественные, философские и даже религиозные вопросы, в самом оригинальном освещении» [10, с. 215]. Критик отмечает, что современный читатель привык к серенькому колориту и снимкам с натуры без анализа и синтеза и потому его особенно привлекает синтез зрелого реализма с отвлеченной фантастичностью, то, что, несмотря на свою любовь к реальной жизни, автор обладает могучей фантазией, которая не удовлетворяется реальной правдой (хотя упивается вдоволь простой жизнью с ее маленькими людьми и т. д.) и стремится к отвлеченным философским идеям, общечеловеческим чувствам и мировым вопросам «в форме живых образов, фантастических духовных существ, борющихся, действующих и раскрывающих перед вашими глазами самую суть мировой драмы» [10].

Чем ближе к концу века и к символизму, тем выше литературная репутация Н. Вагнера, ставшего одним из связующих звеньев между романтизмом начала XIX в. и начала XX в.

Таким образом, мы видим, насколько подвижна такая категория, как литературная репутация писателя, и насколько она зависит от изменений внутри литературного процесса.

Библиографический список

1. Аверинцев С. С. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания : сб. статей. – М. : Наследие, 1994. – С. 3–38.
2. Берегулева-Дмитриева Е. «Чувство таинственности мира» // Сказка Серебряного века. – М. : Терра-terra, 1994. – С. 7–28.
3. Бушканец Л. Е. Сказки Н. П. Вагнера (Кота-Мурлыки) в контексте русской литературы 1870–1880-х гг. // Поэтическое перешагивание границ / сост. и науч. ред. Г. А. Фролов. – Казань : Изд-во Казан. ун-та, 2002. – С. 106–115.
4. Вагнер Н. П. Сказки Кота-Мурлыки. – М. : ПАЛЛАДА, 1992. – 205 с.
5. Детская литература : учеб. для сред. проф. образования / Е. Е. Зубарева, В. К. Сигов, В. А. Скрипкина; ред. Е. Е. Зубарева. – М. : Высш. шк., 2004. – С. 187–192.
6. Мильдон В. И. Вагнер Н. П. // Русские писатели 1800–1917. Биограф. словарь. Т. 1. – М. : Сов. энциклопедия, 1989. – С. 385–386.
7. О. Л. [Оболенский Л. Е.] Кот-Мурлыка (Н. П. Вагнер) как романист. – Русское богатство, ж. – СПб., 1888. – № 11. – С. 141–175.
8. Раздьяконов В. С. Творчество Н. П. Вагнера в религиозной культуре России последней трети XIX / Рос. гос. гуманитарный ун-т; Центр изучения религий. Спец. 24.00.01 – Теория и история культуры. – М., 2008.

9. [Б. п.] Старый идеализм в современной оболочке [Рец. на «Сказки Кота-Мурлыки», собр. Ник. Вагнером. Изд. Стасовой и Трубниковой. – СПб., [1872] // Отечественные записки. – 1872. – Т. 203. – С. 56–73.
10. Л. Характер таланта автора «Сказок Кота-Мурлыки». Критический этюд // Мысль. – 1881. – № 10, 11. – С. 214–216.

ЖАНР ЛИТЕРАТУРНОГО ПОРТРЕТА В КРИТИКЕ В. П. БУРЕНИНА (НА ПРИМЕРЕ КРИТИЧЕСКОГО ЭТЮДА «ЛИТЕРАТУРНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ И. С. ТУРГЕНЕВА»)

Н. Н. Шабалина
Елабужский филиал
Казанского Приволжского федерального университета,
г. Елабуга, Республика Татарстан, Россия

Summary. The article is devoted to the literary genre of the portrait in the literary-critical activities V. P. Burenina. The aim is to identify the specific features of this genre in the works of criticism. In spite of the fact that the leading genre in the criticism of Burenina was a newspaper article, but it is in the literary portrait pronounced attitude Burenina the genius of the artist, which influence as a «gift», and the environment that formed a writer.

Key words: critical sketch; literary portrait; V. P. Burenin; I. S. Turgenev; composition; talent; genius.

За более чем полувековую деятельность (с 1861 по 1926 г.) в критике В. П. Буренина сложилась своя жанровая система: фельетон, литературное обозрение, пародия, рецензия, эпиграмма, критический очерк, литературный портрет. Каждый из данных жанров имеет особое значение для Буренина, по-своему выражает его взгляды, убеждения и творческую индивидуальность. Не является исключением и жанр литературного портрета, где он вновь проявляет себя как талантливый и чуткий критик.

Образцами данного жанра в литературно-критическом творчестве Буренина следует считать критический этюд «Литературная деятельность Тургенева», «О Гоголе», «Еще раз о Г. Успенском. Не что вроде критического эпилога». В своем творчестве критик обращается и к «текущей» литературе – к писателям-современникам (Г. И. Успенский, Л. Н. Андреев, Ф. М. Решетников), так как стремится раскрыть через внутренний мир беллетристов характер эпохи, исторические тенденции, и к художникам 40–60-х годов (Н. В. Гоголь, И. А. Гончаров, И. С. Тургенев), которые для самого критика являются определенным эталоном для подражания «подрастающему» поколению.

В 1884 году появляется критический этюд Буренина, посвященный творчеству И. С. Тургенева. Объектом художественно исследования в литературном портрете у критика газеты «Новое вре-

мя» стали «гений», ум писателя, которые он понимал как склад его художественного дарования, проявляющийся не только в творениях, но и различных обстоятельствах жизни. Также автор делает попытку не просто определить творческую индивидуальность художника, но и посредством анализа произведений декларировать свою литературно-эстетическую позицию. Здесь Буренин создает портрет человека, о личности которого читатель уже имеет предварительное собственное представление, и на основе этого критик представляет бытование произведений художника в современной действительности (конец XIX столетия).

Писатель «характеризуется в портрете в органическом единстве личности и творчества, но основной упор делается на оценку творческой индивидуальности автора, «дела» художника» [1, с. 78]. На это указывает и заглавие этюда – «Литературная деятельность Тургенева», которое, находясь вне основной части текста, «занимает абсолютно сильную позицию в нем... Заглавие активизирует восприятие читателя и направляет его внимание к тому, что будет изложено дальше» [2, с. 169]. У Буренина в нем заявлена основная тема, характеризуется круг явлений, которым статьи критика посвящены (тип заглавия – обозначающие тему и проблему), а также оно называет главного героя («именное»). Немаловажный компонент – это ориентация на жанровые особенности выступления: «Литературная деятельность Тургенева. Критический этюд В. Буренина».

Литературный портрет имеет трехчастную композицию-вступление, основную часть, где рассматривается формирование и становление «гения», заключение. Своеобразное обрамление, или композиционная рама, – «давняя традиция биографического жанра, восходящая к проомию и синкрисису в «Параллельных жизнеописаниях Плутарха» [3].

Основная цель вступления – заявить установку на создание образа писателя, представить авторское восприятие личности художника, оно становится важной содержательной частью статьи, так как здесь находит обоснование замысел автора, его позиция, представлены тема и объект исследования, которые дополняет и расширяет основная часть.

Вступительная часть статей плавно переходит в основную, где намечаются пути анализа и произведения, которые будут рассмотрены, возникает главный герой – писатель, чьему творчеству посвящена критическая статья. Другие персонажи не предстают в литературном портрете как самостоятельно действующие лица: они «функционируют на уровне детали в ряду прочих многочисленных деталей, из которых складывается образ главного героя» [3]. Так, например, литературный портрет Буренина изобилует историческими именами известных писателей XIX века (А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, И. А. Герцен, Л. Н. Толстой) и критиков

(В. Г. Белинский, А. А. Григорьев, Н. Н. Страхов). Их присутствие в пространстве литературного портрета необходимо в качестве «знаков определенной культурной эпохи». [3] Однако функция второстепенных персонажей у автора увеличивается, потому что свой взгляд на творчество того или иного художника он либо иллюстрирует высказываниями авторитетных критиков, абсолютно разделяя их точку зрения: «...и, конечно, он (Белинский) был прав и его критическая проницательность не обманула его», либо противопоставляет им свою позицию: «...взгляд Белинского на повесть «Бретёр»... В целом это произведение до того странно, недосказанно неуклюже, что немногие заметили, что в нем было хорошего», а далее представлено мнение Буренина: «...эта повесть проникнута очень серьезной мыслью, хорошо поставленной и тщательно разработанной» [5, с. 14, 22]. Так своё мнение, оценку личности писателя, анализ произведений критик включает в широкий литературно-исторический контекст.

Сюжет в литературном портрете развивается не по канонам художественных жанров, то есть движение его обусловлено не взаимоотношениями персонажей, а прежде всего кратким изложением биографии главного героя. Буренин в литературных портретах представляет главным образом те биографические сведения, которые позволяют рассказать о зарождении и развитии дарования художника. Сама личность «гения» интересует критика с момента его вхождения в литературу, поэтому он уделяет большое внимание первым опытам писателя, так как в них явно прослеживаются задатки будущего таланта. Биографические элементы, которые входят в состав литературных портретов Буренина, выполняют вспомогательную функцию: они становятся своеобразным фоном, наглядно изображающим условия формирования «того или иного типа творческого сознания». Многое в творчестве писателей он поясняет фактами жизни (происхождением, образованностью). По его мнению, развитию таланта Тургенева способствовали: дворянско-помещичья среда («он соединял и в своей личности, и в своем творчестве все лучшие качества этой среды», «...только русская жизнь может вырабатывать такого человека и художника, в котором самым оригинальным образом сочеталось необычайное простодушие с поразительным критическим анализом жизни, самый чистый идеализм с самым трезвым реализмом...»), превосходное образование и материальная независимость [5, с. 14].

Через аллюзии и биографические реминисценции автор переходит к анализу творчества писателя. Здесь видно уважение к личности автора, восхищение талантом и бережное отношение к его литературному наследию. Данный критический этюд охватывает все творчество Тургенева: от юношеских стихотворных опытов до позднего романа «Новь» и касается драматургии. Такая «масштабность» ни в коем слу-

чае не снижает глубины анализа, так как Буренин логично, последовательно, четко представляет эволюцию таланта писателя. Первые литературные опыты Тургенева не воспринимаются критиком как «проба пера»: он отмечает некоторую подражательность в «фактуре стиха» (М. Ю. Лермонтову), но в целом отмечает «необыкновенное дарование» – это заявление о себе как о «крупном» таланте. Автор, разбирая лирические произведения, подчеркивает, что Тургенев необыкновенный пейзажист: «...и в мелких стихотворениях картины природы у Тургенева выходят превосходно» [5, с. 13].

Особое внимание в критическом этюде Буренина уделено циклу «Записки охотника» и роману «Отцы и дети». Данные произведения являются важными вехами в творчестве художника: именно цикл «Записки охотника» позволил иначе рассматривать Тургенева как писателя потому, что здесь он совершил переворот в художественном решении темы народа, проявил себя как непревзойденный реалист; роман «Отцы и дети» – вершина творчества (Буренин в своей работе неоднократно использует перифраз «автор „Отцов и детей”», что подчеркивает значимость этого произведения).

Разбор цикла «Записки охотника» Буренина очень многогранен, он лишен однобокости, так как у него отсутствует желание рассмотреть произведение только в связи с историческим вопросом о крепостном праве («Аннибалова клятва»). Он не считает антикрепостнический пафос самым важным и спорит в этом вопросе с В. Г. Белинским: «...мотивы, направленные против крепостного права, невинны», «...пафос... заключается вовсе не в протесте, не в борьбе с крепостным началом, а в идеально поэтическом изображении русской жизни и сельской природы» [5, с. 45]. Таким образом, критик еще раз демонстрирует интерес к внутреннему лиризму, из которого и проистекают особенности художественного дарования Тургенева.

Как известно, роман «Отцы и дети» возбудил острую и оживленную полемику: появляются статьи М. А. Антоновича «Асмодей нашего времени» («Современник»), Д. И. Писарева «Базаров» («Русское слово»), Н. Н. Страхова «Отцы и дети» («Время»). Возникают диаметрально противоположные точки зрения как на роман, так и на образ главного героя, которые во многом и «подстегнули данную полемику» [3]. В. П. Буренин обращается к произведению Тургенева в 1884 году, критик неоднократно обращает внимание читателя на данный факт: «Но вот теперь минуло со дня создания «Отцов и детей» двадцать лет...», «В конце концов, теперь, когда «старый домашний спор» об «отцах» и «детях» уже почти сдан в архив...» [5, с. 163]. Итак, к моменту появления критического этюда Буренина в оценке романа «Отцы и дети» были расставлены верные акценты, чему способствовало появление статьи писателя «По поводу „Отцов и детей”». Именно поэтому критик позволяет себе лишь

резюмировать: он начинает свою своеобразную речь в защиту романа с дискредитации взглядов М. А. Антоновича. Критик считает, что все достоинства «этого положительно исторического произведения» проступают ярче на фоне оценок «...тогдашней прогрессивной критики», которая демонстрирует «насколько... стояла ниже художника в понимании жизненного развития» [5, с. 142]. Борьбу с подобными взглядами автор ведет с помощью иронии и сарказма: «...недаром он (Антонович) приравнял это жалкое произведение, как по идее, так и по исполнению к глупому и бездарному роману «Асмодей нашего времени», сочиненному чудовищем ретроградства Асочинским» [5, с. 147–148]. Однако Буренин разочарован в критическом этюде тем, что некоторые молодые критики продолжают трактовать роман по-прежнему: «мнение псевдо-радикального журнала показывает, что еще и в наши дни тупое и близорукое разумение «Отцов и детей» не перевелось» [5, с. 143]. Критик стремится навсегда покончить с ложным и неверным пониманием произведения Тургенева, используя не совсем корректные приемы (в литературном портрете он применяет тот же арсенал изобразительных средств, что и в фельетонах), которые иногда шокируют, но почти всегда достигают цели.

Мнение самого автора о романе и его художественных достоинствах очень схожи с оценкой Писарева (на это указывает И. Б. Игнатов в диссертации «Литературно-критическая деятельность В. П. Буренина: генезис, эволюция, критический метод»). В 80-е годы, как и в 70-е, у Буренина много общего с Писаревым в приемах, тот же субъективизм в оценках, в форме критики. Например, читаем у Писарева: «искренний художник, не уродующий действительность, а изображающий ее, как она есть» [4, с. 121], у Буренина: «...не менее глубокая наблюдательность, несравненная способность к смелому и верному анализу жизненных явлений» [5, с. 143].

Через образ Базарова автор стремится выявить типичные черты исторической эпохи (это сближает его с позицией Страхова) и выносит приговор такому явлению, как «нигилизм». Писарев говорит о том, что «базаровщина» – это «болезнь нашего времени... остановить – не остановите: это та же холера», мнение Буренина дополняет данный взгляд, внося ряд корректив: «этот нигилизм был явлением в известный момент действительно крупным и сильным... но в то же самое время... был наносным, переходным, болезненным» [5, с. 158]. Необходимо отметить, что, с одной стороны, Буренин скрупулезно прослеживает ситуацию, возникшую в критике после выхода романа, приводит в пример разные точки зрения на произведение (Герцен, Антонович, Писарев), с другой – мало занимается анализом художественных достоинств и недостатков романа, лишь оговорившись, что «талант Тургенева в «Отцах и детях», очевидно, достиг своего апогея» [5, с. 164]. На наш взгляд, отсутствие полноценного, глубокого анализа данного произведения в критиче-

ском этюде вполне объяснимо: критик не пытается «реабилитировать» роман в глазах современников, а хочет только утвердить верное представление о нем в глазах критики. Обращение Буренина к роману «Отцы и дети» в контексте данного жанра подчеркивает эволюцию таланта Тургенева и «подготавливает почву» для разговора о последнем этапе творчества художника.

О Тургеневе критик пишет многопланово, акцентируя внимание на внутреннем мире писателя, на удивительной манере письма, на противоречивости и сложности стиля, подробно в мельчайших деталях анализируя произведения, всматривается в образы персонажей Тургенева. На протяжении повествования мысль критика вскрывает разные стороны в деятельности художника, по-новому раскрывает смысл его творений, в финале же статьи автор делает лаконичные выводы: «...автор «Отцов и детей» является одним из наиболее плодотворных и крупных художников не только в нашей литературе, но и в европейских литературах» [5, с. 254]. Интересный элемент концовок литературных портретов Буренина – подведение итогов своей критической работы: «мне хотелось, хотя бы в общих чертах и по возможности избегая партийных пристрастий, проследить обширный круг художественных работ Тургенева» [5, с. 261].

Литературный портрет Буренина отличает простота, порой почти обиходность тона, он свободен в своем обращении к читателю и слушателю, так как практически всегда ориентировался на потребности «средней» читательской аудитории, поэтому у критика возникает интимно-доверительный тон, а читатель становится участником свободной и доброжелательной беседы о писателе, а не соучастником в нелюбезном суде над ним.

Библиографический список

1. Крылов В. Н. Теория и история русской литературной критики : учеб. пособие для студ. филол. фак-та. – Казань : Изд-во Казанского ун-та, 2010. – 102 с.
2. Николина Н. А. Филологический анализ текста – М. : Академия, 2007. – 272 с.
3. Тырков В. П. Сент-Бёв и жанр литературного портрета. URL : <http://www.lidfrance.ru> (дата обращения: 25.05.11).
4. Писарев Д. И. Литературная критика. В 3-х т. Т. 1. Статьи 1859–1864 гг. – Л. : Худ. лит., 1981. – 621 с.
5. Буренин В. П. Литературная деятельность Тургенева. – СПб. : Типография А. С. Суворина, 1887. – 265 с.

**А. П. ЧЕХОВ И А. ДЕ ВОГЮЭ:
РУССКИЙ ПИСАТЕЛЬ
ГЛАЗАМИ ИНОСТРАННОГО КРИТИКА**

**Л. Е. Бушканец
Казанский федеральный университет,
г. Казань, Республика Татарстан, Россия**

Summary. The article is devoted to the problem of perception of Chekhov by the French critic, and to the merits and demerits of such sight "from outside".

Key words: Chekhov; perception; criticism; a problem «the literature and reality».

Начало XX века – время обостренных размышлений о «русской идее», «национальной традиции», по-своему понимаемой разными представителями русской интеллигенции [16]. В этом контексте возник спор о том, можно ли считать Чехова русским писателем.

Первый вопрос, который был поставлен современниками Чехова, – насколько глубоко и широко он изобразил русскую жизнь. В начале XX в. появилось множество статей на темы: врачи, юристы, учителя, система образования, студенты и т. д. в творчестве Чехова. Возникало впечатление, что произведения писателя являются «зеркалом», дают точный бытовой и социологический срез российского бытия [11]. Однако критик Ю. Александрович (Потеряхин) писал в «Истории новейшей русской литературы» (1911 г.), что он не «приобщился великого страдания земли русской», все в нем *чужое* для нас и вообще он ненациональный писатель [7, с. 271–274].

Вторая проблема – отношение Чехова к русской жизни. В конце XIX – нач. XX в. сформировалось отношение к Чехову как писателю-другу, читатель воспринимал его как человека, который «между нами жил». Жалость, печаль, тоска – вот то, что делает Чехова «русским». Критик Л. Оболенский подчеркнул: «...он проникнут бесконечной любящей жалостью к русским людям – слабым, инертным, отупевшим, смеясь над ними, он плачет над ними и над всей окружающей их средой...» [14, с. 35, 42]. Но глубокий психолог М. Горький подчеркнул иное: «Пошлость всегда находила в нем жестокого и острого судью» [10]. О том же писал М. Меньшиков: «Чувствовалось, что по вкусам это скорее англичанин или француз, что ему мила не какая-нибудь жизнь, загаженная насекомыми и грязью, а непременно чистая, ясная, хорошо прибранная, обдуманная, художественно-нарядная» [12]. Так что единодушия в том, что же преобладает у Чехова – «русские» жалость, печаль и тоска или «нерусские», кажущиеся чуждыми, жесткость, презрение, отрицание, – у его современников все же не было.

В этом споре особенно интересны суждения о Чехове критиков-иностранцев, современников Чехова, которые смотрели на него и на русскую литературу извне, со стороны.

В их числе Эжен Мельхиор де Вогиюэ (1848–1910) – французский писатель, с 1888 член французской Академии, иностранный член-корреспондент Петербургской АН (1889). Около 7 лет он был секретарем французского посольства в России. Он был автором статей о русской литературе, широкую европейскую известность принесла ему книга «Русский роман» (1886, переведена в России и опубликована в 1887), посвященная И. С. Тургеневу и Л. Н. Толстому [15].

Вогиюэ поместил в «Revue des Deux Mondes» большую статью о Чехове, в которой рассматривал новые течения в русской литературе и разбирал традиции, которые связывают писателей нового поколения и их предшественников. Его размышления о Чехове вышли в русском переводе еще при жизни писателя [8; 9].

Де Вогиюэ приходит к мысли, что главное в Чехове – абсолютный пессимизм. В своем исследовании русского романа французский автор утверждал, что русский роман очаровывает дыханием жизни, искренностью и состраданием, он дает западноевропейской молодежи интеллектуальную пищу, которой она страстно жаждет и которую ей не может предложить истощенная западная натуралистическая литература, которая призывает к моральной вседозволенности, призывает освободиться от нравственных уз, любви и сострадания. Именно поэтому чеховский абсолютный пессимизм кажется французскому автору свидетельством деградации русской литературы и культуры после Тургенева и Достоевского: Чехов никуда не зовет, не поэтизирует мир. Если у Мопассана и других чеховских предшественников была иллюзия мира (поэтическая, сентиментальная, грязная или зловещая, неважно – все великие художники внушают миру свою иллюзию), то у Чехова нет никакой иллюзии, нет воспевания России, любви к ней и поэтизации жизни, и это полное разочарование он передает читателям. То же изображение серенькой скучной жизни Вогиюэ видит и в пьесах Чехова – и эта жизнь может измениться только спустя столетия.

Вогиюэ видит в Чехове элементы натурализма, впрочем, не используя этого термина. Вслед за Н. Михайловским, который назвал Чехова фотографом русской жизни, Вогиюэ разворачивает сравнение Чехова – уже с кинематографом: коллекция «снимков»-рассказов Чехова огромная, это целая кинематографическая лента, которая дает иллюзию жизни и движения, особенно при изображении провинциального мира, но дает силуэты, положения, моменты. Чехова интересует разнообразие впечатлений, их правдивость, но «кинематографичность» диктует и свою ограниченность, условность и искусственность.

Но самое большое удивление Вогиюэ вызывают читатели Чехова. Чехов как бы говорит им: «Подойдите сюда, я развлеку вас зре-

лицем всего, что есть плоского и наиболее скучного в вашей стране и в вашей повседневной жизни, подобно моим героям, вы хотите выбраться из унылого болота, я вновь погружу вас туда на несколько часов вместе с ними и докажу вам, что от болота нельзя отделаться». И в этом зеркале русские действительно видят себя скучающими, больными и унылыми и аплодируют этому изображению. И нельзя сказать, чтобы позиция Чехова соответствовала мнениям только одной маленькой группы русских читателей – массы людей, живые силы завтрашнего дня, позволяют убаюкивать себя проповедями отчаяния, довольствуются суммарным фатализмом. Массы людей довольствуются этими личинами нравственных идей, фатализмом, этим унынием. Не само творчество Чехова, но реакция на него со стороны русской публики – вот, по мнению де Вогюэ, главная опасность для России.

Мнение Вогюэ о Чехове стало предметом многочисленных откликов и споров [1; 2; 3; 4; 5; 6].

Сразу же отметим те показательные моменты, которые кажутся совершенно непонятными иностранному читателю. «Излагая содержание «Дяди Вани», Вогюэ находит в нем такой символ: наибольшую смуту в жизни производят ум и красота, когда они, в образе профессора и его жены, вторгаются в мирное существование дяди Вани, племянницы и доктора, они ставят вверх дном всю их жизнь; мир восстанавливается лишь тогда, когда присутствующим удается избавиться от этих смутьянов. Если догадка Вогюэ имела хоть какое-нибудь основание, то зачем автор умышленно представил ум и красоту в таких непривлекательных образах?» [5] О том же, например, писал Н. К. Михайловский: «Любопытно объяснение, даваемое французским критиком комедии г. Чехова «Дядя Ваня»: жили-были люди мирно, тихо, спокойно, но в их среду вторгнулись выдающийся ум в лице профессора и выдающаяся красота в лице его жены: это вторжение ума и красоты произвело трагический кавардак, благополучно окончившийся, как только профессор и его жена удалились. Таким образом, с той точки зрения, на которой стоит г. Чехов, лучи ума и красоты не освещают жизни, по крайней мере, русской жизни, а лишь безумно взбудораживают ее. Это очень остроумное объяснение. Оно было бы, кроме того, и верно, если бы профессор «Дяди Вани» был действительно лучом света, представителем ума, а не надутым и самодовольным педантом» [13]. Иронию русских критиков вызвало замечание де Вогюэ о том, что «Три сестры» могли бы иметь успех на парижской сцене – но как комедия, что он не понимает слез русской публики, проливаемых над участью «Трех сестер».

Будучи сторонником русской литературы как воплощения духовного начала, де Вогюэ все же оставался французом: он видел в русских романистах, чеховских предшественниках, стремление к ев-

ропейской культуре при сохранении экзотической «русской души». В Чехове и его читателях он увидел нечто совершенно для него странное и непонятное: он полагал, что Россия в своем развитии пошла не к западному логическому типу, но устремилась к буддизму – не как к религии, но как к умственной и нравственной склонности. Несмотря на существующие в русской литературе призывы к жизни и движению, отрицание уничтожает в ней сам принцип жизни, и русская жизнь все более и более склоняется к нирване. И именно это особенно хорошо чувствуется в творчестве Чехова, который не протестует, а принимает страшную серую жизнь как данность. И Вогюэ не побоялся обвинений его, иностранца, в «непонимании» или «преувеличенной суровости». Н. К. Михайловский частично согласился с французским взглядом на Чехова: «Вогюэ в своих двух статьях о Чехове и Горьком предается некоторым недоуменным размышлениям о русской тоске. Он не понимает ее. И ему кажется, что русский гений после Пушкина-Тургенева все более и более удаляется от западного склада ума и чувства, приближаясь к буддизму, – не в смысле религиозной системы. А в смысле настроения. <...> Но в мысли Вогюэ есть косвенный намек на истину. С точки зрения г. Чехова, в изображаемой им действительности нет места героям – их неизбежно захлестнет грязная волна пошлости. Нужна какая-то резкая перемена декораций, чтобы эти отношения изменились. Г. Чехов видит ее в более или менее отдаленном будущем» [13].

Но почему же Чехова, всеми признанного «русского Мопассана», так оценил именно французский автор?

Будучи «русским европейцем», Чехов оказался непонятным ни тем, кто стремился видеть его только «русским» (как де Вогюэ), ни тем, кто стремился видеть в нем и современной ему России только стремление к Европе и цивилизации. Читатели Чехова, критики и мемуаристы, принимая в нем одни черты и объявляя чуждыми другие, были или «русскими», или «европейцами», а быть «русским европейцем» чаще всего им не удавалось.

Однако «европейский» взгляд оказался чрезвычайно полезным не только для современников писателя (о чем свидетельствует реакция критиков и читателей на работы де Вогюэ о Чехове), но и для нас – проблема авторской позиции в связи с творчеством Чехова остается все таким же сложным вопросом, как и сто лет назад, и о «восточных» чертах его мировоззрения русские исследователи и сегодня стесняются говорить.

Библиографический список

1. [Б. п.] [Без названия] // Русская мысль, ж. – М., 1902. – Т. 9. – С. 372–373.
2. [Б. п.] [Без названия] // Рампа и жизнь, ж. – М., 1914. – № 26.
3. [Б. п.] [Без названия] // Таганрогский вестник, газ. – Таганрог, 1904. – 9 июля. – № 178.

4. [Б. п.] Заграничная хроника // Вестник иностранной литературы. – 1902. – № 2. – С. 356–360.
5. [Б. п.] Маленький фельетон. Вогюэ о Чехове // Волжский вестник, газ. – Казань, 1902. – № 9.
6. Spectator. А. П. Чехов // Московские ведомости, газ. – М., 1904. – № 189. – 11 июля.
7. Александрович Ю. История новейшей русской литературы. 1880–1910. – М., 1911.
8. Антон Чехов. Этюд виконта Е. М. де Вогюэ / пер. с фр. Вл. Г. М. – Изд. 2-е. – М., 1903.
9. Вогюэ Е. М. Антон Чехов: Критический очерк, дополненный мнениями русских критиков: Михайловского, Скабичевского, Андреевича, Волжского, Петагороса, Мерцалова, Столярова. Перевел с франц. и дополнил Н. Васин. М., 1903. 44 с. Д. М. Французы о Чехове // Петербургский дневник театра, ж. – СПб. – 1904. [Б. п.] – № 30.
10. Горький М. А. П. Чехов // Нижегородский сборник. – СПб., 1905. – С. 11–24.
11. Замотин И. А. П. Чехов и русская общественность. – Варшава, 1910.
12. Меньшиков М. О. Письма к ближним. Памяти А. П. Чехова // Новое время, газ. – СПб., 1904. – 11 июля. – № 10186. – С. 3–4.
13. Михайловский Н. К. Литература и жизнь. О повестях и рассказах гг. Горького и Чехова. // Русское богатство, ж. – СПб., 1902. – № 2. – С. 162–179 (2 паг.).
14. Оболенский Л. М. Горький и причины его успеха. Опыт параллели с А. Чеховым и Глебом Успенским. Критический этюд. – СПб., 1903.
15. Ощепков А. Р. Русско-французские литературные связи: Русские писатели и Франция // Тургенев и Запад: Восприятие творчества И. С. Тургенева во Франции и Англии XIX века. URL: <http://www.litdefrance.ru/199/657> (дата обращения: 1.05.2012).
16. Сохряков Ю. И. Национальная идея в отечественной публицистике XIX–XX вв. – М., 2000. – 255 с

ПРИЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ В ШКОЛЕ И ВУЗЕ

В. Н. Крылов

**Казанский (Приволжский) федеральный университет,
г. Казань, Республика Татарстан, Россия**

Summary. THE article is devoted to a technique of studying of literary criticism. The characteristic of the most effective receptions of development of critical texts is given.

Key words: literary criticism; literature; literature technique.

В советских работах по методике использования критических статей материалом изучения выступал традиционный круг источников – только революционные демократы и марксистские критики, что обедняло представление о сложной картине литературной жизни [2]. В постсоветский период вышли ценные учебные пособия, хрестоматии и антологии критических статей [3; 4; 5; 6], основанные на привлечении текстов критиков разных направлений. В 2000-е годы источник-

ведческая база истории критики обогатилась выходом сборников текстов в серии «Библиотека русской критики», в которую включен ряд текстов по публикациям XVIII–XIX вв.; большой интерес представляют материалы из цикла «Просветители» в нечетных номерах журнала «Литература» (с № 17 за 2010 г., посвященного Белинскому).

Литературно-критическая статья несет на себе отпечаток времени ее создания, это некий документ эпохи, отражающий уровень знаний о литературном творчестве, общественные позиции критика, развитие литературного языка и т. д. С течением времени критика превращается в «документ, свидетельствующий о прошедшей жизни художественных произведений», во многих случаях критика «остается своего рода кристаллами минувших социальных ожиданий и «вариантов значения», часто «единственно подлинными, не реконструированными памятниками ушедших пониманий» [1, с. 182]. Использование статей позволяет ввести учащихся в «живую жизнь» литературы прошлого, суждения критиков-современников могут стать отправной точкой для создания *проблемной ситуации*. При изучении «Героя нашего времени» Лермонтова можно обратиться к «отрицательным» статьям Ф. В. Булгарина, С. О. Бурачка, С. П. Шевырева; «Мертвых душ» Гоголя – к статье О. И. Сенковского «Похождения Чичикова, или Мертвые души»; «Грозы» Островского – к статье Д. И. Писарева «Мотивы русской драмы» и т. д.

Наиболее эффективно *сопоставление* статей, в которых выражены различные, нередко даже противоположные точки зрения их авторов на творчество писателя. Это способствует созданию атмосферы дискуссии, создает ситуацию, где учащийся может не только воспринять позицию критика, но и вступить в спор с предложенной критиком концепцией, предложить собственные доводы. Сопоставление различных интерпретаций в синхронном и диахронном аспекте демонстрирует сложность восприятия произведения современниками, постепенное постижение его глубин, а также способность классического произведения раскрываться новыми гранями в восприятии читателей других эпох.

Изучение литературно-критических статей может стать основой и для обучения различным репродуктивным (воспроизводящие и творческие пересказы) и продуктивным монологическим высказываниям (в том числе обучения различным литературно-критическим жанрам – рецензии, эссе, портрету, обзору, проблемной статье и т. д.). В классах гуманитарного профиля, предполагающих углубленное изучение литературы, может быть сделан акцент на *специфике* литературно-критического текста, постижение его поэтики, т. е. средств и приемов постижения критиком художественного мира писателя. Критические статьи дают дополнительный материал для постижения лингвистических признаков текста, риторических приемов научного, публицистического и художе-

ственного стиля, литературного языка. В классах углубленного изучения литературы и в вузовской практике целесообразно использование приемов творческого изучения критики (приведем некоторые типы заданий):

1. Написать статью как бы от имени того или иного известного критика (статью-стилизацию).

2. Как мог бы оценить и интерпретировать роман Достоевского «Преступление и наказание» Добролюбов?

3. Как бы оценили творчество М. Горького представители эстетической критики середины XIX века?

4. Написать полемическую статью, вступив в аргументированный спор с критиком XIX–XX вв.

В преподавании критики в вузе очень важно учитывать связи между историей критики и историей литературы, историей журналистики, эстетики и историей науки в целом.

Библиографический список

1. Бернштейн Б. М. О месте художественной критики в системе художественной культуры // Советское искусствознание '76. Вып. 1. – М. : Советский художник, 1976. – С. 258–284.
2. Костылев О. Л. Критическая статья на уроке литературы. – М. : Просвещение, 1967. – 192 с.
3. Леонов С. А. Речевая деятельность на уроках литературы в старших классах. – М. : Флинта: Наука, 1999. – 234 с.
4. Межпредметные связи при изучении литературы в школе. – М. : Просвещение, 1990. – 223 с.
5. Методика преподавания литературы / под ред. О. Ю. Богдановой, В. Г. Маранцмана. В 2 ч. Ч. 2. – М. : Владос, 1994. – 288 с.
6. Свирина Н. Критические этюды на уроках – утверждение нелинейности литературных образов // Литература. – 2010. – № 16. – С. 38–41.

II. «ВНУТРЕННИЙ МИР» ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

ЦИКЛ Ф. И. ТЮТЧЕВА «ИЗ «ФАУСТА» ГЕТЕ»: КАРТИНА МИРА КАК ОСМЫСЛЕНИЕ МИРОЗДАНИЯ

А. М. Саяпова

Казанский (Приволжский) федеральный университет,
г. Казань, Республика Татарстан, Россия

Summary. The article is reported about «resonance» relations between creation of Goethe and Tyutchev, expressed in the paintings of the world as the understanding of the universe.

Key words: chaos; universe; nature.

Цикл Тютчева «Из «Фауста» Гете» состоит из пяти стихотворений, написанных в конце 20-х – начале 30-х гг. Переводы Тютчева сделаны из I части «Фауста» Гете: I – отрывок из «Пролога на небесах», II – диалог Фауста с Духом Земли из сцены «Ночь», III – монолог Фауста из сцены «Ночь», IV – монолог Фауста из сцены «У ворот», V – монолог Фауста из сцены «Лес и пещера». (Известно также, что кроме этих отрывков, Тютчев перевел полностью I акт II части «Фауста», но рукопись перевода была случайно уничтожена поэтом).

Осознанное, открытое обращение Тютчева к Гете говорит о внутренней потенции Тютчева, входящей в «резонанс» с гетевским текстом, в частности, о родственности «зизждущих форм» (Вяч. Иванов) обоих поэтов. Подобный «резонансный» контакт способствовал формированию в творчестве Тютчева новых поэтических образов (хаоса, бездны, дня, ночи), которые в рамках «упорядоченной структуры» (Дрюк) русского романтизма, вступая во взаимодействие друг с другом, образуют поэтическую картину мира в русской философской лирике в лице Тютчева. Такова предпосылка характера интертекстуальных отношений между Тютчевым и Гете.

«Пролог на небесах» Гете, из которого переводил Тютчев, открывается хвалебными песнями трех архангелов (Рафаила, Гавриила, Михаила), написанными, как считают комментаторы текста «Фауста», в традиции евангелических псалмов, воздающих хвалу и благодарность Богу.

Тютчев совершенно адекватно передает смысловое содержание произведения Гете. Вместе с тем привлекают внимание некоторые тютчевские образы, родившиеся в процессе обращения к Гете. Эти образы интересны тем, что станут определяющими во всем последующем творчестве Тютчева. Речь идет прежде всего о двух образах в этом фрагменте перевода из Гете: образах бездны и предтечи-

истребителя. Тютчев, как и Гете, выписывает вечное хаотичное движение Природы к совершенству, гармонии (заметим пока в скобках, что у Тютчева, как и у Гете, нет слова «хаос», оно появится у Тютчева позже), и в основе этого движения не просто «пламень истребления» (пер. Н. А. Холодковского), а «предтеча-истребитель»: «Вспылал предтеча-истребитель, / Сорвавшись с тучи, грянул гром...»

В рамках данной статьи представляется интересным рассмотреть этот тютчевский образ предтечи-истребителя, возникший при переводе гетевского образа «пламени истребления».

Б. М. Козырев в «Третьем письме» из своей работы «Письма о Тютчеве», изучая проблему генезиса некоторых образов в лирике Тютчева (воды, огня, хаоса), исследует «влияния, которые проявлялись в поэзии Тютчева подсознательно или полусознательно», ибо, как считает ученый, «лишь такие, претворившиеся в плоть и кровь, идеи могут находить в стихах свою вторую жизнь, принимая форму органически возникших новых мифологем» [1, с. 98]. Источником ранней натурфилософской лирики Тютчева, по мнению Козырева, являются «величественные, хотя и довольно еще смутные, полумифологические созерцания древнейших милетцев Фалеса и Анаксимандра» [1, с. 98]. В фалесовском утверждении, что «все происходит из воды», А. Ф. Лосев, автор «Очерков античного символизма и мифологии», видит «небывалый полет мысли и фантазии, интуитивное сведение хаоса вещей и предметов, событий и переживаний в одно всеединство, мистическую формулу разбросанного и пестрого мира» [2, с. 103]. Т. е. Лосев мыслит учение Фалеса как интуитивное представление Хаоса как основы мироздания, всеединства Природы.

Анаксимандр же первоначало мира назвал именем Беспредельного (апейрон), как пишет Козырев, «охарактеризовав его лишь отрицательным образом как бессмертное и негибнущее, невозникшее и непреходящее. Беспредельное Анаксимандра – это бесконечный Хаос, который «движется сам собою, ибо он жив, божествен, всем управляет» [1, с. 99].

Многие образы в лирике Тютчева, прежде всего образ хаоса, Козырев возводит к Беспредельному Анаксимандра, что, на наш взгляд, является оправданным и убедительным в толковании семантики прежде всего символически емких образов в художественной системе поэта. Тютчевский образ предтечи-истребителя в переводе из Гете (это начало творческого пути поэта) определяет «резонансный» тип отношений поэтических систем Гете и Тютчева по причине схожести натурфилософских воззрений на Природу и человека в ней, при герменевтическом толковании которых возможно обнаружение архетипических корней, восходящих к мистической мифологической философии античности.

Поиск «живой воды» (Вяч. Иванов) в натурфилософских исканиях привел Гете к положительному результату благодаря подлин-

ному чувствованию греческого стиля мышления, наиболее полное представление о котором можно получить из работы Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», написанной в 1870–1871 гг. В своем учении об античности Ницше видит два основных начала, формирующих эллинский дух, – аполлинизм и дионисизм. Как справедливо подчеркивает А. Ф. Лосев, в замечательной работе Ницше находится много родственного с логическими конструкциями Шиллера, а через него концепция Ницше становится близкой к рассуждениям Шеллинга и Гегеля. Так, Лосев цитирует из Шеллинга место, близко подходящее к антитетическому тождеству Аполлона и Диониса: «Основное созерцание самого Хаоса лежит в созерцании Абсолюта. Внутренняя сущность Абсолюта, в котором залегает все как одно и одно как все, есть сам первоначальный Хаос. Но именно также здесь встречаем мы это тождество абсолютной формы с бесформенностью. Этот Хаос в Абсолюте не есть только отрицание формы, но бесформенность в высочайшей и абсолютной форме, как и наоборот, – высочайшая и абсолютная форма в бесформенности...» [2, с. 35].

Шеллинговские рассуждения о «первоначальном» Хаосе, Абсолюте, «тождестве абсолютной формы с бесформенностью» естественным образом восходят к истокам античной мысли, к понятиям «Беспредельное», «Хаос» (из которого не только все происходит, но и всему суждено в него вернуться) у Анаксимандра.

Эта древнейшая, хорошо известная на Востоке этико-метафизическая концепция о «первоначальном» Абсолюте определила гетевский образ мироздания, в основе которого тайный закон Природы в вечном ее движении-хаосе. Этой же концепцией объясняется обращение Гете к поэзии Хафиза, результатом которого явился «Западно-восточный диван».

Стихотворения «Западно-восточного дивана» отличны от стихов Гете конца XVIII – начала XIX в. На Востоке, в классической восточной лирике, он увидел то, чего не мог найти в греко-европейской сфере со сложившимися к XVIII веку детерминистическими законами природы (Гете тоже прошел через увлечения научным познанием мира). И это обращение к средневековой поэзии, мотивированное желанием поиска «живой воды», начинается с обращения к античности, к ее мифологической философии, многие положения которой были сохранены и развиты средневековой восточной философией, нашедшей свое выражение прежде всего в лирике, арабской, персидской.

А. Ф. Лосев уже в мышлении Фалеса обнаруживает синергетическое восприятие мироздания как постижение закона развития самой Природы. Так, он пишет, что в мистическом мифологическом опыте Фалеса мы находим «идею единства всего, идею неуничтожимости всего, идею антитезы индивидуальных вещей и безликих стихий, идею всеобщего одушевления и идею всеобщей божествен-

ности, причем все эти идеи сливаются в одно учение о Боге как имманентной сущности всякого становления, в учение о тождестве Бога, Мира, Разума и Души...» [См.: 2, с. 111]. Учение древних китайцев об энергии в основе духа и материи, постоянно видоизменяющейся, принимающей разные формы, созвучно античным представлениям о Хаосе, Беспредельном у Фалеса, Анаксимандра.

Таким образом, античное учение о Едином, Беспредельном, Хаосе как начале всего исключает детерминированность мироздания. Можно сказать, что философия нестабильности (И. Пригожин) начинает формироваться в античности (Фалес, Анаксимандр), на древнем Востоке (Китай), средневековом Востоке (арабском, персидском). Культурный контекст конца XVIII – начала XIX века (немецкая философия, поздний романтизм в лице прежде всего Гете, Гейне) начинает влиять на формирование нового взгляда на мироздание, объясняемое не только науками, а общими знаниями вообще, наработанными человечеством со времен античности. Эти «общие знания», «идею единства всего» Гете почерпнул из античной философии – с одной стороны, из средневековой восточной поэзии, Хафиза в частности, – с другой. Гете в своих «Фаусте», «Западно-восточном диване» представил новый культурный феномен, отвечающий культурным традициям не только западной цивилизации.

Отметим только, что уже средневековая философия Востока в лице Ибн Аль Араби приводит к мысли, что в познании мира, человека, Бога необходим универсальный тип мышления, который сочетал бы все три типа мышления. Основная философская мысль Араби содержится в его постулате «весь континуум бытия един, самодостаточен и в-самом-себе множествен». Средневековая философия Востока (философия Ибн Араби) представила целостное понимание картины универсума, соединяя тем самым рационалистическое, т. е. научное познание мира, с интуитивным и мистическим, высшей формой постижения мироздания. В основе культурного феномена человечества конца XX – начала XXI века лежит понятие «сближение внутреннего и внешнего миров» (И. Пригожин), что определяет следующий уровень синергетического осмысления мироздания [3, с. 48]. В подобном постижении мироздания очевиден возврат к прошлому с целью сохранения настоящего и прогнозирования будущего.

В свете сказанного выше «Фауст» Гете и переводы из него Тютчева представляют интерес как художественно-философское выражение отношений между прогнозируемой и предсказуемой человеческой деятельностью (науками) и «деятельностью» природы с ее непостижимыми тайными законами, или между детерминизмом – делом рук человечества и нестабильностью – основным законом Природы.

Библиографический список

1. Козырев Б. М. Письма о Тютчеве // Литературное наследство. Федор Иванович Тютчев. В 2-х кн. Кн. I. – М. : Наука, 1988. – С. 70–131.
2. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. – М. : Мысль, 1993. – 959 с.
3. Пригожин И. Философия нестабильности // Вопросы философии. – 1991. – № 6. – С. 46–57

ПЕРЦЕПТУАЛЬНЫЙ ХРОНОТОП В ПОВЕСТИ Л. Н. ТОЛСТОГО «ДЕТСТВО»

Р. Р. Миначева

Казанский (Приволжский) федеральный университет,
г. Казань, Республика Татарстан, Россия

Summary. This article is dedicated to the problem of researching of perceptual chronotop in Tolstoy's story "Childhood" ("Detstvo"). The author deals with the forms of perceptual chronotop such as memory, imagination, dream, slumber and analyses them.

Key words: perceptual space; memory; imagination; dream; slumber.

Перцептуальный хронотоп, являющийся субъективным временем и пространством, зависит от происходящих с героями литературных произведений психологических процессов и выступает в форме художественного образа, определяя внешний и внутренний опыт субъекта.

Одна из распространенных форм перцептуального пространства и времени – воспоминание, которое дает возможность совершить экскурс в прошлое.

«Воспоминание – преодоление сиюминутного времени, выпадение из безостановочного времени, оно «растягивает» в произведении сиюминутное время, но восстанавливает движение в прошлом. А конкретные картины и образы иллюстрируют это движение времени, эту временную протяженность» [4, с. 92]. Воспоминание является важным хронотопом в повести Л. Н. Толстого «Детство», Николенька неоднократно возвращается к картинам прошлого. Воспоминание – это попытка найти объяснение настоящему, сравнить то, что было в прошлом и происходит сейчас. Тоской и грустью наполнены воспоминания о детстве, в то же время они наполнены восторгом, наивными детскими мыслями и желаниями. Толстой неоднократно возвращается в детство, анализирует его уже с точки зрения взрослого человека. Взрослый повествователь тоскует по замкнутости, гармоничной завершенности мира детства, детскому восприятию. Он устремлен в мир детства, наполненный счастьем, радостью и любовью.

Переживание Николеньки в полной мере отражается через его воспоминание родного дома и матери. В трудную минуту перед ним предстает образ родного дома, который ассоциируется у него с матерью и природой. Хронотоп природы представлен в соединении «верха» и «низа», которые создают единую картину мира. Гармония в природе не соотносится с душевным расстройством героя, он стремится к этой гармонии через воспоминание, воображение. Воображение – это еще одно значимое перцептуальное пространство в произведении.

В начале второй главы «Детства» после слов о матушке, сидевшей в гостиной и разливавшей чай, когда дети вошли в гостиную, говорится: «Так много возникает воспоминаний прошедшего, когда стараешься воскресить в воображении черты любимого существа, что сквозь эти воспоминания, как сквозь слезы, смутно видишь их. Это слезы воображения». В «воображении» взрослого человека прошлое, давнее может ожить с тою же полнотой, с той же интенсивностью, с каким оно некогда, в детстве, в отрочестве, в юности, в его жизнь вошло. И произведение Толстого берет на себя это восстановление прошедшего, охрану времени, живой связи, живого единства разных времен. Как отмечает Я. С. Билинкис, «В «воображении» каждое из давних впечатлений Николеньки прорастает прямо в его, Иртеньева, сегодняшний день» [1, с. 22].

Иртеньев в трилогии прошлое призывает своим «воображением». Вот оживает в Иртеньеве впечатление от того, как рассказывала Наталья Савишна о маман после ее смерти, как тут же перешла от рассказа к своим делам и заботам по хозяйству: «Меня поразило тогда этот переход от трогательного чувства, с которым она со мной говорила, к ворчливости и мелочным расчетам». «...Поразило...переход»... – это было «тогда», еще в детстве.

Наталья Савишна, какой она была в горе, с каждым новым своим появлением в «воображении» Иртеньева ведет его все дальше, делает в нравственном смысле все более тонким и пронизательным.

Перцептуальный хронотоп в повести представлен хронотопом сна. Сон как средство психологического анализа выступает во многих произведениях писателя. Согласно Т. С. Карловой, «Сны Николеньки Иртеньева как бы углубляют наше понимание каждой из эпох его развития» [3, с. 65]. «Счастливая», «невозвратимая» пора детства отождествляется в полусонном сознании Николеньки с образом горячо любимой маман: «Отуманенными дремотой глазами я пристально смотрю на ее лицо, и вдруг, она сделалась вся маленькая, маленькая – лицо ее не больше пуговки; но оно мне все так же ясно видно: вижу, как она взглянула на меня и как улыбнулась. Мне нравится видеть ее такой крошечной. Я прищуриваю глаза еще больше и она делается не больше тех мальчиков, которые бывают в зрачках...»

Перцептуальный хронотоп сна также представляет мотив предчувствия. Тревога поселяется в душе Николеньки после того, как он рассказывает свой «сон» Карлу Ивановичу. Его страх потерять самого близкого человека сублимируется в виде воображаемого сна.

Еще одним перцептуальным хронотопом, требующим внимания, является хронотоп забытья. В состоянии забытья его погружает смерть матери. В его сознании не укладывается понятие смерти. Его воображение отторгает реальность, но реальность предстает перед глазами снова и снова, в итоге все это перетекает в бессознательное состояние забытья.

Смерть матери явилась для Николеньки самым большим переживанием. Он находится в ситуации духовной экзальтации. Его духовное «я» трансцендентно к физическому «я». Сама природа работает за ребенка. Состояние позволяет не видеть мать мертвой. Появляется оппозиция «земля / небо». Небо, как бесконечное пространство, лучший мир, в которой отлетела душа матери. Мир земной выступает как мир печали и горести. На миг душа Николеньки находится в безграничном пространстве неба, ощущает духовную бесконечность. Минута самозабвения была настоящим горем, но минутой, которая помогла ему.

Таким образом, проанализировав перцептуальный хронотоп, можно сделать вывод, что анализ поведения героя невозможен без углубления в перцептуальное пространство и время, которые являются ключом к разгадке тайн души.

Библиографический список

1. Билинкис Я. С. Новаторство Л. Н. Толстого в трилогии «Детство», «Отрочество», «Юность». – Л., 1973. – С. 42.
2. Зобов Р. А., Мостепаненко А. М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время. – Ленинград : Наука, 1974. – С. 11–25.
3. Карлова Т. С. Мастерство психологического анализа в ранних произведениях Л. Н. Толстого. – Казань : Изд-во Казанского ун-та, 1964. – 100 с.
4. Кожемякина Л. И. Пространственно-временная организация рассказов И. А. Бунина «Эпитафия» и «Новая дорога» // Ритм, пространство и время в художественном произведении : тематич. сб. науч. тр. мин-ва просвещения Каз. ССР. – Алма-Ата : Казах. пед. ин-т им. Абая, 1984. – С. 92.
5. Толстой Л. Н. Детство. Отрочество. Юность. – Казань : Тат. кн. изд-во, 1976. – 368 с.
6. Шестакова Е. Ю. Жанровое своеобразие повести «Детство» Л. Н. Толстого // Проблемы концептуализации действительности и моделирования языковой картины мира : сб. науч. тр. Вып. 2 / отв. ред., сост. Т. В. Симашко. – Архангельск : Поморский гос. ун-т, 2005

ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ «СЕВЕРНОЙ СИМФОНИИ» АНДРЕЯ БЕЛОГО

А. С. Афанасьев

Казанский (Приволжский) федеральный университет,
г. Казань, Республика Татарстан, Россия

Summary. The article deals with the problem of tragical in *Northern symphony* by Andrey Bely. The results of our analysis let us consider that one of the ways to express tragical through artistic-aesthetic means is the organization of the chronotopical model of the text, which is characterized by oppositions: in time structure the opposition is «time – Eternity» and in spatial structure is «top – bottom» and «the West – the East».

Key words: Andrey Bely; *Northern symphony*; the chronotopical organization of the text; vertical and horizontal projections of space; time; Eternity.

Как известно, пространственно-временной континуум формирует поэтическую модель мира и позволяет вскрыть особенности мировоззрения писателя. В данной статье мы хотим обратиться к творчеству одного из ярчайших представителей литературы русского символизма – Андрея Белого – и рассмотреть специфику хронотопа «Северной симфонии» (1901).

А. Белый в «Северной симфонии» выстраивает характерную для символистской поэтики вертикальную проекцию пространства, где «верх» традиционно наделяется позитивным звучанием, а «низ» – отрицательным. Данное противопоставление в рассматриваемом тексте предстает как оппозиция «башня – лес».

Образ-символ башни является достаточно частотным в симфонии. Впервые он появляется в самом начале первой части – в предсмертных словах старого короля: «...Еще порыв, и я улечу... Будешь ты славен и могуч, о сын мой! / 7. Ты выстрой башню и призови к вершинам народ мой... Веди их к вершинам, но не покинь их... Лучше пади вместе с ними, о сын мой!» [2, с. 38]. Здесь башня выступает в роли знамени-условия, при достижении которого люди обретут счастье, наступит гармоничное будущее. Однако сын не послушался отца, «испугался» молчания «рыцарей сумрака», «забыл слова покойника» и убежал с королевой из своей страны. Вскоре король нашел поляну с одиноко стоящей башней и поселился в ней (и здесь сын нарушает заветы старого короля, который наказывал **выстроить** башню). Тем не менее, автор выделяет этот поступок героя: «1. Много веков в этих странах тянулись к вершинам, но король с королевой впервые всходили к вершине мраморной башни» [2, с. 41]. Башня с этого момента начинает символизировать пространство, максимально приближенное к надмирному, трансцендентному пространству Вечности. К тому же эпитет «мраморная» соотносится и с гробницей старого короля: «2. Почивший король приподнял

мраморную крышку гробницы и вышел на лунный свет» [2, с. 44], тем самым приближая пространство башни к запредельному, мистическому. Усиление значения символа башни как пространства, максимально приближенного к пространству Вечности, происходит за счет включения образа королевы в пространство башни. Для королевы башня становится единственным местом пребывания до пришествия в северную страну: «6. Видел я башню. Там сидит твоя внучка, красавица королева – одинокий, северный цветок...» [2, с. 48]. А королева, в свою очередь, является воспитанницей Вечности, «бледной женщины в черном». Помимо этого, образ королевы явно соотносится с христианским образом Девы Марии. Соотнесенность имеет место благодаря многократному сравнению королевы с белой лилией, которая в христианской мифологии выступает символом Девы Марии. Подобное включение королевы в пространство башни позволяет видеть в последней символ идеального, приближенного к Вечности, пространства. Кроме того, в большинстве случаев автор использует в тексте не просто лексему «башня», а словосочетание «вершина башни» (например, «2. Туманным вечером они сидели на **вершине** башни» [2, с. 56], « <...> на **вершине** башни, едва касаясь мраморных перил нежными пальцами, она стояла в белых одеждах, как бы в некой воздушной мантии» [2, с. 61], «1. Голубою ночью она стояла, одинокая, на **вершине** башни» [2, с. 64] и т. д. (выделено мною – А. А.)), что указывает на отдаленность башни от земной поверхности и приближенность к небесному пространству, пространству Вечности.

Следует заметить, что пространство башни в тексте симфонии дифференцируется, и в связи с этим в пространстве башни выделяются топоры лестницы, изразцовой комнаты и террасы.

Лестница в архитектуре башни – самый «нужный» ее элемент, поскольку именно лестница ведет на вершину башни. Поэтому лестница и башня тесно связаны между собой с помощью цветовой характеристики: лестнице (так же, как и башне) соответствует эпитет «мраморная» (или «беломраморная»): «2. Утро смотрело на них хмурым взором, когда они поднимались по витой беломраморной лестнице, заглядывая в боковые окна» [2, с. 41], «4. Вот уже он всходил по мраморной лестнице, над которой повисло странное облако» [2, с. 44].

Изразцовая комната в пространстве башни имеет семантику тепла, уюта, домашнего очага: «3. Было тепло и уютно в изразцовой комнатке. Была изразцовая комнатка с очагом, тихо пылавшим, с мехами по стенам, с парчовыми и бархатными лавками. / 4. Здесь, прижавшись друг к другу, коротали зиму» [2, с. 43].

Терраса, наоборот, является самым холодным местом в башне, местом пребывания Ревуна – холодного северного ветра: « <...> раздавались шаги на террасе. Словно отдыхал один из холодных летунов замороженного полюса» [2, с. 43]. Помимо этого, терраса является

наиболее приближенным к пространству земного мира элементом башни. Это происходит за счет вычленения этого же топоса как в пространстве замка молодого рыцаря, так и в замке королевской семьи (в отличие от топоса лестницы и изразцовой комнаты, которые отсутствуют в пространстве обоих замков): «2. Рыцарь сидел на террасе замка, испуганный и бледный. На нем был черный траурный плащ, окаймленный серебром» [2, с. 66], «1. Старый дворецкий пришел на террасу доложить о появлении незнакомого хромца» [2, с. 66].

Такая дифференцированность пространства башни вызвана тем, что сама башня представляет собой пространство, **максимально приближенное** к Вечности, но **не тождественное** ей. Этим объясняется возможность проникновения земного в пространство башни.

Противоположным образу башни выступает пространство леса, которое включает в себя топосы лесных чащ, часовенки и собирательный образ «низины» как метафоры земного, эмпирического начала: «1. Лес был огромный и непрорубленный. Зелень странно шумела в роскошной дичи. Было бездорожие. Чуть знали о дорогах. / 2. Хотя не была чаща пустыней: здесь обитали лесные жители всякого рода. / 3. У костра справлялись чудеса новолуния и красного колдовства. / 4. Не раз можно было видеть среди темноты рубиновые глазки старого гнома; не был он лесником, но выползал из норы покурить трубку с киркою в руке: он боролся под землей с притяжениями. / 5. Жаркими, августовскими ночами бегали лесные собаки, чернобородые и безумные; они были как люди, но громко лаяли. / 6. Приходил и горбун лаврентьевской ночью» [2, с. 50–51].

Кроме того, «еще водились козлоногие в лесу». Как видно из приведенных цитат, пространство леса имеет семантику злого колдовства, ужаса, обмана, неверности. Так, например, происходит десакрализация часовенки, она начинает выступать в роли места, где совершаются шабаша, где «восхищались сатаной»: «1. В лесных чащах у серебряного ручейка стояла часовенка. Днем сюда приходили многие молиться, хотя часовенка стояла в недобром месте: вдоль серебряного ручейка водились козлоногие фавны <...> 4. Ночью в часовню заходил совершать багровые ужасы старый негодник – священник этих мест: это была воровская часовня. / 5. Это была подделка лесных жителей, и здесь плясали танец козловак» [2, с. 67].

Кульминационный момент в противополжении башни и леса достигается в момент несовершившегося похищения рыцарем королевны: «7. Тут обезумевший рыцарь придвинулся к королевне и с криком: «Я совлеку тебя с вершин» – обхватил ее стан и уже собирался спуститься в низину со своею добычею...» [2, с. 64]. Здесь четко декларирована обманчивая, воровская сущность мира леса и чистота, невинность пространства башни. Но эта же ситуация подтверждает мысль о том, что о башне можно говорить только как о

пространстве, максимально приближенном к Вечности, а не о пространстве, ей полностью тождественном, поскольку башня доступна грубой силе земного мира.

Наряду с традиционной для символистского текста вертикальной моделью пространства А. Белый выстраивает и горизонтальную проекцию, которая в «Северной симфонии» имеет вид «запад – восток – север», причем вычленяется четкая оппозиция «запад – восток» при общем нейтральном положении «севера» (в четвертой части горизонтальная модель может быть записана так: «запад – восток/северо-восток», о чем будет сказано ниже).

Пространственный запад несет семантику неистинности, неверности, таинственности, тревожных ожиданий ужаса: «3. А ужас убегает, полыхая зарницами с далекого запада» [2, с. 54], «6. А вдоль западного горизонта пропадали пятна мути. Тянулись и стояли кудрявые облачка. Это были сонные тайны. / 7. И плыла тайна за тайной вдоль туманного запада» [2, с. 80–81]. Четыре раза в симфонии западу сопутствует эпитет «туманный», что в данном случае является показателем его негативного смыслового наполнения.

Восток же, напротив, наделен положительным смыслом и характеризуется мотивами ожидания гармоничного существования в идеальном благополучном мире, отсутствия таинственности, тревоги: «2. На вершине король в красной мантии простирал руки востоку» [2, с. 41], «1. Восточная туча, всю ночь залегавшая на горизонте, вспыхнула утренним огонечком. Королевна утешилась» [2, с. 46]. Именно на востоке в четвертой части симфонии загорается звезда Утренница, возвещающая преобразование мира: «1. На озере, там, где косматый утес оброс соснами, жил старик. / 2. Он пробудился на заре. Сонный взошел на вершину. Ударил в серебряный колокол. / 3. Это был знак того, что с востока уже блеснула звезда Утренница» [2, с. 88].

Данная символика запада и востока осмысливается А. Белым в рамках символистской концепции преобразования действительности, создания качественно новой реальности, поскольку для автора, как и для многих мыслителей, характерно «восприятие востока как начала жизни, запада – как ее конца» [5, с. 129].

Север в пространственной структуре первой – третьей частей симфонии занимает нейтральную относительно запада и востока позицию и указывает либо на место разворачивающихся событий: «1. Они бежали в северных полях» [2, с. 39], «5. Она призывала к покаянию. Говорила, что Господь сжалился над северными странами. Пошлет им святую» [2, с. 72], либо на принадлежность образов или явлений к данному пространству: «1. Стаи северных богатырей собирались к древнему трону» [2, с. 38], «2. Луна стояла над кучкой чахлах, северных берез» [2, с. 39]. В четвертой части симфонии север соотносится с пространством востока, образуя северо-восток, который приобретает семантику ожидания готовящихся перемен,

свойственную востоку: «3. А вдоль отмели брел ветхий старичок в белой мантии. / 4. В одной руке он держал большой ключ, а другой добродушно грозил молодой праведнице. / 5. Согбенный и счастливый, он пожимал ее холодные руки. Задушевым голосом выкрикивал сонные диковинки. / 6. Шутливо кричал, что у них все — дети, братья и сестры. / 7. Говорил, что еще не здесь последняя обитель. Советовал сестрице держать путь на северо-восток» [2, с. 81].

Таким образом, пространство первых трех частей «Северной симфонии» составляют биполярные пары «башня – лес» (вертикальная проекция) и «восток – запад» (горизонтальная проекция), где первый член оппозиции характеризуется положительным звучанием, а второй – негативным. В некоторых случаях А. Белый разбивает эти пары и соединяет воедино либо два положительных члена оппозиции («4. На востоке таяла одинокая розовая облачная башня» [2, с. 64]), либо два отрицательных (« <...> Низкое темное облако прошло на туманный запад» [2, с. 64]), создавая цельную, «двухмерную» картину идеального / негативного пространства.

Во временной структуре «Северной симфонии» значимыми являются характерные для символистской поэтики образы зари, дня и ночи.

Как известно, заря для символистов – символ нового времени, символ новой жизни с принципиально иным пониманием возможностей человека, его роли во времени. В «Северной симфонии» заря выступает в традиционной для эстетики автора и всего символизма функции – как предвестник наступления преобразенной действительности: «4. Есть у меня и пурпур: это пурпур утренней зари, что загорится скоро над миром» [2, с. 62] или «1. С ними остался незнакомец. Святым голосом он закричал, что близится время. / 2. Что это – их последняя ночь; что на заре он разбудит их, чтобы указать на Явленного. / 3. Что вот – будет, будет – и объявится, и все полетят...» [2, с. 87].

День в тексте «Северной симфонии» обладает нейтральным звучанием и выступает только в качестве части суток: «5. И день проходил» [2, с. 42], «3. И весь день бегал горбун по сосновому бору, и за ним с гиком и свистом гналась стая лесников» [2, с. 72].

За образом ночи закреплено более сложное значение. С одной стороны, это время появления и действия «нечистой силы»: «4. Ночью в часовню заходил совершать багровые ужасы старый негодник – священник этих мест: это была воровская часовня» [2, с. 67]. С другой стороны, ночь очень четко соотнесена с образом Вечности: «10. Над плачущей сиротой склонилась Ночь в виде бледной, строгой женщины в черном» [2, с. 49], с мотивами радостного ожидания преобразенной реальности: «2. В глубине ночи – в небесах – горели и теплились иные, далекие миры. / 3. Приникнув к окошку, все втроем любовались небом, вели речь о лучшем мире» [2, с. 44]. Двойная

природа образа ночи в тексте подтверждается упоминанием лаврентьевской и рождественской ночей.

Вообще, художественное время «Северной симфонии» характеризуется рядом оппозиций. Главным противопоставлением, которое проходит через весь текст, является противопоставление времени и Вечности.

Для понимания концепции времени Белого-символиста очень важно высказывание, впервые произнесенное им в «Северной симфонии» и не раз повторенное в последующих художественных произведениях и критических статьях: «1. Время, как река, тянулось без остановки, и в течении времени отражалась туманная Вечность» [2, с. 49]. Именно возможность созерцать, чувствовать в земной, преходящей действительности отголоски трансцендентного мира автор считает главной заслугой символизма. Так, например, в статье «Символизм как миропонимание» (1904) автор отмечает: « <...> в символизме мы имеем первую попытку показать во временном вечное» [3, с. 253] или: «В символизме, как методе, соединяющем вечное с его пространственными и временными проявлениями, встречаемся с познанием Платоновых идей» [3, с. 246].

О. В. Шалыгина отмечает, что увидеть отношение А. Белого ко времени и Вечности в ранний период его творчества можно через рассмотрение категорий движения и статики [6]. Действительно, в анализируемом тексте время характеризуется крайней динамичностью. Как видно из процитированного выше отрывка «Северной симфонии», сравнение времени с рекой позволяет представить первое как подвижное, текучее образование. Кроме того, само художественное время первых трех частей симфонии мимолетно, неуловимо: «Так проходил год за годом» [2, с. 44, 50], «Шли года» [2, с. 44, 72, 73], «Прошел год. И еще год...» [2, с. 50]. Вечность, проявление которой дается в четвертой части, характеризуется мотивом застывания, забытья: «5. И она пошла к сидящему в сонном забытье и узнала в нем своего друга» [2, с. 83], «3. На островках и близ островков отдыхали в белых одеждах и с распущенными волосами, словно застывшие» [2, с. 79].

Кроме того, по справедливому замечанию А. П. Авраменко, время и Вечность в тексте симфонии противоположны по своим этическим критериям: «С Вечностью связана важнейшая в «Северной» тема борьбы добра и зла. Вечность и Добро здесь – нерасторжимое единство, Вечное Добро. Время, преходящие годы ассоциируются автором со злом. Время и Зло будут побеждены Вечностью и Добром» [1, с. 56].

Еще одним важным элементом художественного времени «Северной симфонии» является мотив безвременья. Безвременье – важное понятие мировоззрения А. Белого. Наиболее четко оно раскрывается самим А. Белым в письме В. Я. Брюсову от 17 апреля 1903

года: «Время – пористая перегородка, сквозь которую мы процеживаемся, а сама эта перегородка (что очень важно) *только поверхностное натяжение двух противоположно заряженных сред*, а не что-либо *третье*, разделяющее; но и противоположность тоже видимая, заключающаяся в разности направления по существу однородных вибраций. Но и разность направления получается от разности восприятия нами, от разности нашего положения как к одному, так и другому (в существе все тому же) безвременью. И не в том суть, что два пути – две линии, убегающие в до-временность и после-временность, равнозначащи <...>, а следовательно обязательны, – дело в том, что оба пути бесконечны и никогда не родится *молнии*, пробивающей перегородки (серединности, временности, маленького «я»), ибо перегородка *есть величина мнимая* для тех, кто заглянул туда, и фильтрующая перепонка для тех, кто весь обусловлен отношением двух взаимопротивоположных натяжений хаоса – то есть кто позитивен». Это не *ничто*, задерживающее соединение бездн, это простое отношение двух бездн; бездны несоединимы; каждая ведет к безвременью; *обе вместе – никуда* <...>. Выход из серединности есть выход в *один из хаосов* (курсив А. Белого – А. А.) [4, с. 111–112]. Согласно терминологии А. Белого, безвременье выступает синонимом смерти, бездны (а точнее, двух бездн – до-временности и после-временности), хаоса и Вечности как противоположности времени, как попытки «вырваться» из него. В тексте все члены этого ряда присутствуют отчетливо в образе «бледной женщины в черном» – олицетворении Вечности: «4. Успокоенная женщина смотрела в очи королевны безвременьем» [2, с. 50], «1. Однажды рыцарь услышал за спиной шорох одежд; это стояла задумчивая женщина в черном: в ее глубоких очах отражалась бездна безвременья. / 2. И он понял, что это – смерть» [2, с. 75]. Однако безвременье может проявить себя и в настоящем (то есть во временном). Тем не менее, сломать «перегородку» безвременье не может, поэтому оно предстает как материально невыраженное, духовное образование: «40. Сокрушенный, я чуял, как дух безвременья собирался запеть свои гнусные песни...» [2, с. 37], «7. Холодная струйка ручья, наскочив на подводный камень, журчала: "Безвременье"..."» [2, с. 74]. По мысли А. Белого, Вечность и время в некоторых моментах своего бытия могут соприкасаться. Вечность пытается проникнуть во временное, показать себя, но показавшись, быстро, мимолетно исчезает (как дух, как движение ручья), поскольку время (земная действительность) сопротивляется проявлению Вечности.

Таким образом, пространственно-временная структура «Северной симфонии» А. Белого характеризуется рядом оппозиций: во временной структуре оппозиция имеет вид «время – Вечность», а в пространственной – «верх – низ», «восток – запад».

Библиографический список

1. Авраменко А. П. «Симфонии» Андрея Белого // Русская литература XX века (дооктябрьский период). – Тула, 1977. – Вып. 9. – С. 53–72.
2. Белый А. Симфонии. – Л. : Художественная литература, 1990. – 528 с.
3. Белый А. Символизм как миропонимание. – М. : Республика, 1994. – 528 с.
4. Долгополов Л. К. Андрей Белый и его роман «Петербург». – Л. : Советский писатель, 1988. – 416 с.
5. Саяпова А. М. Дардменд и проблема символизма в татарской литературе. – Казань : Алма-Лит, 2006. – 246 с.
6. Шалыгина О. В. Время в художественных системах А. П. Чехова и А. Белого : дис. ... канд. филол. наук. – М., 1997. URL: http://shaligina.narod.ru/disser_1.htm/

ВНУТРЕННЕЕ УСТРОЙСТВО ПРОЗЫ ПИСАТЕЛЯ-САТИРИКА С. КРЖИЖАНОВСКОГО

Л. В. Подина

Пензенский государственный педагогический университет
им. В. Г. Белинского, г. Пенза, Россия

Summary. Feature of categories «space - time» causes features of their reflection in the art text. The emotional relations of space and time in art perception of the writer of Page Krzhizhanovsky assume their inequality. The space is rather static, and time moves, leaves. The existential relation is considered on an example of short stories: «A collection of seconds», «In a pupil», "Accident", "Are accurate" also others.

Key words: multifunctionality of space and time; step-type behavior of time; convention of space; an eternity problem; the space fragmentariness; "being devastated" space.

Категории художественного пространства и времени изучаются давно и достаточно успешно. Это работы М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике», «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», «Проблемы поэтики Достоевского», Д. С. Лихачева «Поэтика древнерусской литературы», Ю. Лотмана «В школе поэтического слова», «Многоплановость художественного текста», В. Днепров «Идеи времени и формы времени», В. Н. Топорова «Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического» и другие.

Умозрительность категорий «пространство – время» обуславливает особенности их отражения в художественном тексте. Поскольку единого знания объективных явлений, стоящих за именами «пространство» и «время», не существует, знание замещается представлением, а представление субъективно. Поэтому в художественном произведении отношения категорий «пространство – время» производны от мировоззрения и мировосприятия художника. Так, С. Кржижановский произведение «Салыр-Гюль» начинает с того,

что автор, едущий в поезде, размышляет о пространстве и времени. Для времени характерны слова-определения, рисующие движение: «втягивает», «всасывает», «живет по ходу», время – сангвиник, а пространство – флегматик, «столь терпеливо, что переносит даже человеческую усидчивость», «разлеглось», «оно спит, положив горы под голову», «шагает медленно представляя невидимые пейзажи». Эмоциональные отношения пространства и времени в художественном восприятии С. Кржижановского предполагают их неравенство: «И вот сейчас – я ясно ощущаю – пространство на ходу; оно идет, еле поспевая за семяющей стрелкой секунд» [2]. Пространство ускоряет время, пространство достаточно статично, а время движется, уходит.

Пространство в его художественном отражении более самостоятельная категория, чем время. Оно может быть конкретным, природным, метафизическим, историческим, мифологическим. В его организации есть ряд семантически значимых параметров – север, юг, запад, восток.

Пространство может быть разомкнутым или герметически замкнутым, последнее создается при помощи разного рода делимитаторов – стен, оград, края. Так, действие новеллы Кржижановского «В зрачке» сосредоточено в зрачке любимой женщины [1], при полной изоляции от материального мира. Границами служат дно зрачка и сомкнутое веко девушки.

Часто пространственно-временная отнесенность актуализируется уже в названиях произведений С. Кржижановского: «Страна нетов», «Штемпель: Москва (13 писем в провинцию)», «Коллекция секунд», «Квадрат Пегаса», «В зрачке», «Итанесиэс» и др.

Движение взгляда в художественном произведении выполняет функцию изображения времени.

Для последующих анализов текстов Кржижановского существенными представляются оппозиции: «взгляд – взор», «смотреть – взирать», поскольку именно они оказываются основными параметрами описания двух типов пространства в том виде, как оно преобразовано художником и отражено им. Визуальному (физическому) пространству в творчестве Кржижановского противопоставляется пространство, которое может быть названо гипотетическим (ментальным, ментально-визуальным).

Пространство и время в художественном мире С. Кржижановского играют смыслообразующую роль. Как настоящий художник, Кржижановский обращается к внутренним безднам пространства, пытаясь понять этот мир в имманентном плане. Творя и «разыгрывая» пространство, писатель вовлекает его в «нерасторжимую связку с временем». На страницах произведений Кржижановского время оживает и становится «материально-физическим». Здесь часто встречаются глаз и зрачок, часы и циферблат, напри-

мер: «На старом месте лежали и часики, на циферблате которых чуть было не закончилось мое бытие» [5], – сетует герой из «Странствующего "Странно"». «Секунды ловят в фотографическую камеру, из камеры в ванночку с закрепителем; затем, распластав на картоне, кнопками под стекло витрины» [4], – начинается очерк «Коллекция секунд». Наряду с парадоксальным пространством, которое порождает сознание, и, соответственно, таким же временем, в прозе Кржижановского существуют художественное время и художественное пространство. С. Кржижановский чувствовал пространство. Такое «обостренное» восприятие пространства, разумеется, отразилось в его текстах. В. Н. Топоров, наблюдая за пространством писателя, заключает: «Это «настоящее» («плюс») пространство Кржижановский знал и любил...» [7]

Наши наблюдения над способами представления пространства и времени базируются на текстах С. Кржижановского «Квадрат Пегаса», «История пророка», «Якобы и "Якоби"», «Проигранный игрок», «Катастрофа», «Жизнеописание одной мысли» и других. Особенность этих произведений состоит в передаче интеллектуального состояния созерцания и попытке разгадать тайну мира. Переплетение описания физического и воображаемого пространства составляет композиции новелл. Приведем примеры «реального» пространства.

- «Все это произошло в городе Здесевске, в чахлому палисаднике, что на углу Дворянской и Дегтярного переулков, с 1 на 2 мая прошлого года, в 11½ ночи» [4].

(«Квадрат Пегаса»)

- «У скрещения путей, под камнями рухнувшего ветхого храма...» [4].

(«История пророка»)

- «Это произошло в ночь с 12 на 13 февраля 1811 года в Мюнхене» [4].

(«Якобы и "Якоби"»)

- «Тогда-то мысль игрока и пошла знакомыми ему черными улочками законного города, влекомая их зигзагочным бегом, оставляемая у их скрещений» [4].

(«Проигранный игрок»)

- «...мысль мудреца только и делала, что переходила из вещи в вещь, выискивая и вынимая из них смыслы. Все смыслы, друг другу ненужные и несродные, она стаскивала в одно место: мозг Мудреца» [4].

(«Катастрофа»)

- «Я всегда предпочитал прямые и ломаные линии городских улиц извиву и кружениям полевого проселка» [4].

(«Четки»)

- «За 5327-ю веснами – день, когда в убогой хижине, прикрытой ветвями манго, родился великий Фу Ги» [4]. («Фу Ги»)

Основным признаком этого пространства является герметичность. Оно очерчено геометрически замкнутыми фигурами: это границы палисадника, камни рухнувшего храма, скос лобной кости, квадраты полей, стены убогой хижины. Единственный способ разомкнуть пространство – вырваться из него и «войти» во внутреннее пространство сознания. Так физическое пространство исчезает, и события разворачиваются в гипотетическом пространстве.

▪ «Мы живем по сю сторону золоченого обреза книги, и что происходит, и происходит ли что по ту его сторону, за внешним выгибом книжного обреза, – мы не знаем и знать не будем» [4].

(«Якобы и "Якоби"»)

▪ «Всматриваясь в застывший лес призраков пристальнее и пристальнее, начавши уже предощущать недоброе, экс-Пемброк стал понемногу различать что-то знакомое, даже привычное мысли, но лишь чуждо ей данное» [4].

(«Проигранный игрок»)

▪ «Мудрецу оставалось: описать чистое пространство и чистое время, ставшие жутко пустыми, точно кто опрокинул их и тщательно выскоблил и вытряхнул из них все вещи и события» [4].

(«Катастрофа»)

▪ «Оттуда, из мира, гляделось короткое, от горизонта до глаза, пространствьице, сплошь загроможденное вещами. Здесь – в мирозерцании – раскрывалось чистое, не загрязненное вещью пространство: оно давало посозерцать себя насквозь – от безначальности до бесконечности» [4].

(«Жизнеописание одной мысли»)

В ментальном пространстве лирический герой является субъектом воображаемого действия. Он воспарил мыслью над миром. Его мысленному взору открылась величественная картина мира. Итог размышления: «Жить – это дезертировать от смерти. Правда, все вы, сбежавшие из нет, в нет возвращаетесь: рано или поздно: потому что иного нет» [3], – рассуждает жаба из рассказа «Мост через Стикс».

С. Кржижановский демонстрирует виртуозную «игру со временем и пространством», используя временные сдвиги, сопряжение одновременных пластов, расширяет пространственную ограниченность за счет времени. Время и пространство задают параметры художественного мира произведения. Их взаимоотношения отражают структуру авторского сознания, его миропонимание, систему философских представлений, и, следовательно, их интерпретация – это поиск средств выражения авторской идеи.

Анализируя пространственно-временные особенности в прозе С. Д. Кржижановского, мы соприкоснулись с моментом «вечности». Герои Кржижановского живут во времени, но и время живет ими. Цена времени – жизнь. Возможно, поэтому «вечность» как некое

состояние без времени неизменно вызывает чувство ужаса: «...я остался без времени...» [5]. Состояние без времени, испытанное умалишенным человеком из повести «Странствующее "Странно"» – синоним той «щели бытия», с помощью которой у Готфрида Левеникса из рассказа «Собиратель щелей» был отнят сначала мир, а потом и сама жизнь.

О том, что «вечность» как синоним безвременья – «слово препоганое», мы уже говорили. Остановимся еще только на одном показательном примере из «Швов», гл. V «Размышление о панталыке»: «...было вновь и вновь стучится в есть... те годы, такие недавние и уже те, сбили всех нас и всё, что в нас, с панталыка привычного, притершегося к пяткам, столь удобного для не слишком живых и не слишком мертвых, панталыка.

Каждый вправе говорить за себя: и вот я, сидя здесь, внутри огромного, лимфотически холодного и осклизлого после, слежу кривой лет гигантского бумеранга: сначала вперед – потом вверх – а там назад и вниз» [6].

«Было... стучится в есть» и «внутри... после» – это уже материализация времени как лексико-грамматической категории.

Подводя некоторые итоги, зададимся вопросом: в чем значение хронотопа Кржижановского? Прежде всего, в том, что пространство и время «пропущены» через авторское сознание. Соответственно, главные структурно-семантические особенности хронотопа: относительность пространства и времени; пространственно-временной сдвиг (парадокс и метаморфозы пространства и времени); герметичность пространства, разорванность времени, его регрессивность, цикличность; сложная взаимосвязь пространства и времени (более подробно эти характеристики будут рассмотрены далее). Кроме того, художественные интуиции писателя перекликаются с наиболее «безумными» гипотезами современной науки (физики, химии, метафизики) и позволяют рассматривать пространство и время как структурообразующие компоненты прозы С. Д. Кржижановского.

Приведенные выше выводы дают возможность говорить о писателе особенном, поставившем категории времени и пространства в один ряд с художественными категориями.

Библиографический список

1. Кржижановский С. В зрачке // Кржижановский С. Собр. соч. В 5 т. Т. 1. – СПб., 2001.
2. Кржижановский С. Салыр-Гюль (Узбекистанские импрессионизмы) // Кржижановский С. Сказки для вундеркиндов. – М., 1991.
3. Кржижановский С. Сказки для вундеркиндов. – М., 1991.
4. Кржижановский С. Собр. соч. В 5 т. Т. 1. – СПб., 2001.
5. Кржижановский С. Странствующее “Странно” // Кржижановский С. Собр. соч. В 5 т. Т. 1. – СПб., 2001.

6. Кржижановский С. Швы // Кржижановский С. Собр. соч. В 5 т. Т. 1. – СПб., 2001.
7. Топоров В. “Минус”-пространство Сигизмунда Кржижановского // Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. – М., 1995.

ГРАНИЦЫ СПРАВЕДЛИВОСТИ В ТРАГЕДИИ ДЖОРДЖА ЛИЛЛО «ЭЛЬМЕРИК»

М. С. Галлямова
Магнитогорский государственный университет,
г. Магнитогорск, Россия

Summary. This article observes the theme of justice in George Lillo’s play «Elmerick». It was influenced by many other plays. Critics for the most part mildly praised that last work by George Lillo.

Key words: justice; heroic play; George Lillo; Elmerick; virtue.

Если сила соединится со справедливостью,
то что может быть сильнее этого союза?

Эсхил

Что такое справедливость? – вопрос далеко не праздный. На нем, быть может, держится все мироздание. Существует ли высшая справедливость? Что есть добро и зло? Это ключевые вопросы человеческого существования.

Одной из главных дискутируемых проблем сегодня является достижение справедливости на социальном, общественном и личном уровнях. Этой темы всегда касаются писатели в своих произведениях.

Как отмечают исследователи творчества Джорджа Лилло, в пьесе «Эльмерик, или торжество справедливости» (“Elmerick or Justice Triumphant” прим. издание 1740 год) воплотились дерзкие идеи, смелые надежды. В первую очередь, новая культура выдвинула иное понимание человеческой сущности. Человек, в соответствии с идеями Просвещения, существо разумное, а его потребности, как чувственные, так и духовные, достойны удовлетворения. Идеология основывалась на вере в человеческий разум, в его силы и способности, в его неисчерпаемые возможности, в его деятельную, творческую энергию. В образе Эльмерика были представлены эти идеи.

На создание пьесы «Эльмерик, или торжество справедливости» Джорджа Лилло оказало влияние множество произведений. Трагедия приближена к канонам стиля Аристотеля. Драматург добился объединения действия, времени и места.

По мнению А. Николла, трагедия «Эльмерик» была «синтезом различных литературных направлений и стилей» [6, с. 96]. Ей характерен псевдоклассицизм, имевший поверхностное влияние; па-

фос, придающий величие героям и действию; шекспировский стиль, нацеленный на развитие диалога. Кроме того, в пьесе присутствует типичный элемент сентиментализма.

Героические произведения раннего периода также повлияли на пьесу Лилло. У. А. Уорд указывает на произведение Джона Хьюджа «Осада Дамаска» (“Seige of Damascus”, 1720), одну из трагедий, в которой подчеркивалась добродетель и другие положительные черты человеческого характера.

Томас Дейвис предполагает, что Джордж Лилло «жил только для того, чтобы закончить трагедию, права на которую он оставил Джону Грею». Грей по профессии книготорговец. Предсмертным пожеланием английского драматурга, с которым он обращался к мистеру Грею, было издание пьесы с ее посвящением Фредерику, принцу Уэльскому. Грей, опубликовавший также в 1731 году первое издание «Лондонского купца», (“The London Merchant”), согласился.

В прологе, написанном к пьесе Джоном Хаммондом, значится: «Джордж Лилло действовал по наитию, не признавая рамок и канон» [4]. Конечно, это не совсем точно. Несмотря на то, что драматург писал, основываясь на своем времени, прототипами для героев он выбрал правителей и воинов предыдущих эпох. Томас Дейвис высоко оценил сюжет пьесы Джорджа Лилло, говоря, что это «смелое и рискованное действие» [2, с. 32].

Композиционная основа драматического произведения классически традиционна. Эдуард II (1175–1235), король Голландии, был крестоносцем и отправился на войну. Он назначил Эльмерика правителем в своем королевстве. Жена Эндрю, Матильда, была холодна со своим мужем и оказывала знаки внимания только главному герою трагедии Эльмерику. Последний, в свою очередь, добродетельный и верный, был честен перед своей женой Исменой, но королева настоятельно требовала внимания к себе. Ее брат, Конрад, принц Моравии, любит жену Эльмерика, и Матильда замышляет коварный план. Пока Эльмерик противится королевским желаниям, она решает отомстить через Исмену. Матильда вовлекает беззащитную женщину в ситуацию, которая может ее опорочить. Помогает королеве плести интриги и козни брат Конрад. Узнав об этом, Эльмерик убивает королеву. Когда возвращается король Эндрю, главный герой пытается оправдаться и ему это удается. Исмена умирает от горя и позора. Эльмерик просит у короля разрешения сразиться на дуэли с Конрадом. Брат королевы сокрушается по поводу гибели Исмены, он не может пережить расставание с ней, его мучает совесть. Конрад решается на отчаянный шаг, он заканчивает жизнь самоубийством.

Язык пьесы простой и лаконичный. Томас Дейвис хвалит Джорджа Лилло за скромность манеры изложения. У. А. Уорд частично соглашается: «...пусть стиль кое-где и поэтический, но назвать его страстным и ярким никак нельзя» [8, с. 254].

Герои в пьесе Лилло изображены мастерски. Эндрю, ироничный по описанию, совсем не похож на своего исторического прототипа. Д. Ф. Берджес замечает, что «Эндрю не является феодалом, он представляет интересы виггов и грезит идеалами о конституционной монархии» [1, с. 26]. В пьесе Эндрю мудрый и терпеливый правитель, отстаивающий идеи чести и справедливости.

Конечно, как и любой другой главный персонаж произведения, Эльмерик – супергерой. Он сдержан, ему присуще самообладание, стойкость, свои собственные моральные принципы. Эльмерик – идеальный герой с преувеличенным чувством справедливости. Почти как Ипполит, игнорирующий ветреные домогательства Федры, Эльмерик отвергает чувственную Матильду.

Критики спорят о решении главного героя убить женщину. Гуманно и уместно это было или нет? Многие считают, что Эльмерик был представлен безжалостным монстром. Само убийство ужасающе изображено. Женщина была задушена. Эльмерик говорит королеве:

“I dare not let you live, for that’s unjust”.

«Я не позволю вам жить, так как это несправедливо» [4].

Странно, что король, любивший жену, так легко мог смириться с ее утратой по вине Эльмерика. Справедливость – это одна из главных тем пьесы. Если было совершено преступление, то и наказание должно было последовать незамедлительно. Каждый получает по заслугам. Кто творил добро, тот вознагражден, а зло наказано. Именно поэтому главный герой, несмотря на свой эксцентричный поступок, воспринимается нами как защитник справедливости. Дж. Лоссак описывает пьесу Джорджа Лилло так: «Драматург раскрывает религиозные темы из духовного контекста и ошибочно использует все это в политических целях» [5, с. 81].

У произведения много достоинств, несмотря на то, что оно не пользовалась успехом у зрителей. Д. Бейкер замечает, что Р. Уинкоп и Б. Виктор в своих работах указывают на точную дату постановки спектакля – 1735 год. Сам Бейкер называет 1740 год премьерным. А. Скаутен излагает следующее. «Пьеса «Эльмерик» шла на сцене шесть вечеров подряд в театре Друри Лейн в период с 23 февраля по 3 марта 1740 года. Главную роль Эльмерика доверили прославленному актеру того времени Джеймсу Куину» [7, с. 821]. Томас Дейвис язвительно говорит: «Могли бы выбрать из всего актерского состава более подходящего на эту роль, чем Куин. Ему неведома страсть, он постоянно утрирует каждое слово, подчеркивая и придавая вес только сентиментальным репликам своими взглядами, жестами, голосом и поступками» [2, с. 33]. Этот комментарий перекликается с мнением А. Николла об актерской игре того времени, ее сильных и слабых сторонах. «В основном на сцене ставили трагические спек-

такли, пафосные и напыщенные, но они подходили по своим характеристикам только тем актерам, которые могли сыграть классическую героическую пьесу. «Эльмерик» Лилло был, наверное, специально написан для Джеймса Куина, но он не справился с ролью» [6, с. 41]. Возможно, что с тех пор, как Куин сыграл Амурата в «Герое-христианине», драматург сочинил для него еще один образ. Литературоведы находят, что это навредило пьесе. Зрители Англии были не готовы воспринимать обыденную речь, которую также произносили со сцены Чарльз Маклин и Дейвид Гарик.

Критики мало комментировали работу Джорджа Лилло. В панегирике, написанном сразу же после смерти драматурга в 1739 году Генри Филдинг пишет: «Эльмерик» – это та пьеса, которая поучительна и от которой долго еще находишься под впечатлением». В 1800 году Ч. Дибдин указал в своей работе, что «...в произведении не так много достоинств, которые бы доказывали, что Джордж Лилло талантливый драматург» [3, с. 63]. У. А. Уорд спорит с точкой зрения Дж. Дженеста, который в 1832 году утверждал, что «Эльмерик» – хорошая пьеса, защищающая справедливость пусть даже и через насилие» [8, с. 254]. У. А. Уорд думает, что эта трагедия лучше, чем «Марина» («*Marina*», 1738). Позже в 1906 году он напишет, что произведение «убедительно исполнено». А. Николл доказывал, что «...в трагедии есть достоинства и недостатки, и в частности очень много сентиментальных сентенций» [6, с. 111]. Д. Ф. Берджес считает, что «Эльмерик» вслед за «Роковым любопытством» (“*Fatal Curiosity*”, 1736) лучший труд Джорджа Лилло в его драматургической карьере» [1, с. 27].

Раздумья героев переплетаются в произведении с интересными приключениями. Персонажи пьесы физически и духовно здоровые, настойчивые люди, обладают высокой нравственностью. Смелость оказывает содействие реализации их планов. Друг всегда спасет друга. Враги получают по заслугам. Справедливость побеждает, а мечта осуществляется. Быть справедливым, по мнению Джорджа Лилло, значит выполнять все то, что требует закон, т. е. быть мужественным, благоразумным, как главный герой Эльмерик.

Библиографический список

1. Burgess D. F. Lillo San Barnwell, or the playwright revisited // *Modern Philology*. – 1968. – August. – P. 5–29.
2. Davies T. Some Account of Mr. George Lillo. In *Lillo's Dramatic Works*. – Vol. I. – P. 5–41.
3. Dibdin Ch. *A Complete History of the Stage*. Vol. V. – London : Published by the author, 1800. – 365 p.
4. Lillo G. *Elmerick or Justice Triumphant*. URL: www.rookebooks.com/product?prod_id=20241 (Дата обращения: 16.05.2012).
5. Lossak G. *George Lillo und seine Bedeutung fur die Geschichte des englischen Dramas*. – 1939. – 142 p.

6. Nicoll A. A History of English Drama, 1660–1900. 4 vols. – Cambridge : Cambridge University Press, 1955.
7. Scouten A. The London Stage: 1660–1900. Part 3. 2 Vols. – Carbondale : Southern Illinois University Press, 1961.
8. Ward A. W. A History of English Dramatic Literature to the death of Queen Anne. 2 Vols. – London : Macmillan, 1899

О СВОЕОБРАЗИИ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ НАРРАТОРА И ЧИТАТЕЛЯ В РОМАНЕ Р. ЙИРГЛЯ «В ОТКРЫТОМ МОРЕ»: К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА

А. Х. Вафина
Казанский федеральный университет,
г. Казань, Республика Татарстан, Россия

Summary. This article is devoted to the focusing on the main aspects in the cooperation between the narrator and the reader in the novel “In the high sea” by the german writer Reinhard Jirgl.

Key words: novel; narrator; author; reader.

В романе «В открытом море» (1991) Райнхард Йиргль продолжает выстраивать собственную систему отношений с читателем. Его произведение можно рассматривать как особую форму художественного текста, в которой происходит своеобразное взаимодействие визуального образа текста и смыслового целого.

Так, в исследуемом романе мы сталкиваемся с традиционным для его прозы повествованием от первого лица. Подобная форма общения с читателем создает доверительную атмосферу и придает событиям, описываемым в тексте, определенную достоверность: «Перейдя уличный перекресток, мы с моим знакомым обнаруживаем на углу маленький магазинчик...» [1, с. 10]. Данные строки способствуют созданию у читателя представления о реальном пространстве города с улицей, перекрестком, «нефункционирующим магазином». Однако последующая прямая цитата из новеллы «Преображение» Франца Кафки о возможности присутствия ирреального в реальном снимает представление о реальности происходящего: «Что со мной случилось?» – подумал он. Это не было сном» [1, с. 11].

В текст вводится мотив жертвенности героя. Создается это благодаря присутствию вышеназванной цитаты из Кафки, герой которого, как известно, жертвует собой ради благополучия семьи. Одновременно этот мотив поддерживается и повествованием о схватке двух рыб, которую он с другом наблюдает перед прилавком магазина. Нарратор вспоминает, что ночью ему придется идти той же дорогой, и тогда ему не избежать участи стать жертвой: «Я знаю, что в темноте буду для 2 лютых зверюг еще более беззащитной жертвой

(подчеркнуто А. В.). Тогда проигравшим в этой борьбе суждено стать мне самому» [1, с. 11].

Автор прибегает к приему себя как героя романа. Так, из повествования известно, что нарратор – писатель, на данный момент он занят улаживанием дел, связанных с публикацией книги. Такое позиционирование постепенно приобретает в романе всеобщую форму. Автор делает это отчасти намеренно. Подобное апеллирование свидетельствует о «субъективном расчете на апперцепцию людей своего круга». Тогда становится вполне логичным наличие многократных реминисценций и прямых отсылок к тем или иным авторам. Одновременно повествование отличается спонтанностью. Создается ощущение «созидания в процессе самого говорения» [2, с. 24].

Наивный читатель, адресат нарратора, должен воспринимать текст как образец художественной автобиографии. Однако за реалиями Берлина, событиями Германии идеальный реципиент, ориентируясь в сложном сцеплении разных вариаций в раскрытии основной темы, в очередной раз обнаруживает особую форму обрамления эстетических и теоретических взглядов автора.

Тем не менее, несмотря на затрудненность текста писателя (что делает его творчество труднодоступным для восприятия массового читателя), произведение Р. Йиргля остается открытым для диалога, более того, он предельно внимателен к формам общения с адресатом. Его текст становится цельным только в процессе восприятия, и именно читателю принадлежит основная роль в выстраивании художественного мира автора, поскольку чтение текста – «работа сознания над подсознанием» [3, с. 29].

Библиографический список

1. Йиргль Р. В открытом море / пер. и вступ. Т. Баскаковой. // Иностранная литература. – 2010. – № 9. – С. 3–48.
2. Поэтика сказа / под ред. Е. Г. Муценко, В. П. Скобелев, Л. Е. Кройчик. – Воронеж : Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1978. – 289 с.
3. Белый А. Основы моего мировоззрения // Литературное обозрение. – 1995. – № 4–5. – С. 13–37

III. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СМЫСЛА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

СОН ТАТЬЯНЫ: МОТИВЫ И СИМВОЛЫ

Е. В. Синцов

Казанский государственный энергетический университет,
г. Казань, Республика Татарстан, Россия

Summary. Tatyana's dream is examined as a "focus" of many important motives of the novel in verse which influence the formation of symbolic meanings of all the key images and details of this fragment.

Key words: motive; symbolic meaning; mystical and psychological meanings; detail; way of life; soul.

Сон Татьяны – один из самых загадочных и многозначных эпизодов романа в стихах А. С. Пушкина. В данном фрагменте фокусируются важнейшие мотивы всего произведения, но и обнаруживают свое присутствие новые, влияющие на дальнейший процесс смыслообразования. Чтобы понять замысел Пушкина, его понимание души персонажей, необходимо воссоздать весь комплекс мотивов, повлиявших на динамику смыслов сна Татьяны. Такого рода исследовательская задача решается в данной статье.

Эпизоду сна предшествует активизация ассоциаций с балладами В. А. Жуковского («Светлана», «Людмила»). Это происходит в сцене гадания. Тому же способствует и эпиграф, предпосланный пятой главе: «О, не знай сих страшных снов / Ты, моя Светлана!». В свете мотивов баллад Жуковского сон Татьяны приобретает символический смысл перехода в потусторонний мир, в котором обитает жених-мертвец. Но сон Татьяны – не только путешествие в мир тайных сущностей, с которыми как-то соотнесена подлинная глубина души Онегина. В эпизоде сна также, возможно, в образно-символической форме представлена та трансформация, что произошла в Онегине после примирения с бытом (аналогия с адом, гробом из баллады Жуковского). К этому комплексу мотивов и читательских ожиданий добавлен и новый. Сон – подобие «девичьего зеркальца», что спрятала Татьяна под подушку. Образ такого зеркальца приобретает символический оттенок: в таком качестве может предстать душа Татьяны, в которой «отразилось» ее интуитивное угадывание скрытой сущности возлюбленного. Весь этот комплекс мотивов объединен доминирующим мотивом путешествия. В данном случае – в иной мир, в «обиталище» таинственных сущностей, связанных с главными персонажами, странным притяжением их душ.

Мотив путешествия-скитания остается главным и в самом эпизоде сна, явно перекликаясь с описанием езды по зимней дороге в балладе Жуковского. У этого мотива изначально двойное смысловое наполнение: это путешествие в мир потусторонний, где обитает молодец-жених, и это путешествие в глубины души, причем как Татьяны, так и Онегина. Но еще это путешествие по символическому миру неведомого Татьяне быта, его власти над человеком (проповедь Онегина на свидании в саду). Весь этот сложный комплекс мотивов окрашивает каждый образ и фрагмент сна в целый спектр возможных значений.

Открывается сон описанием «снеговой поляны», которую пересекает «кипучий, темный и седой / Поток, не скованный зимой». Одно из значений этих двух образов – символическая характеристика психологических состояний Татьяны, ее души после времени, прошедшего с последнего свидания с Евгением. Сжигающее изнутри пламя (после проповеди героя) преобразилось в снег и зиму, холод. Напоминанием о бурных волнениях, которые лишь скованы «сугробами снежными», предстает поток. Это символический «отголосок» тех метаний души, что были связаны с образом моря и выбором пути (письмо Татьяны). Теперь поток обрел одно направление, связанное, очевидно, с некоторой внутренней готовностью героини отдаться течению жизни, примириться со своей участью (один из вариантов «сценария» ее письма). Поэтому у снеговой поляны и сугробов есть еще один символический оттенок: это одно из воплощений жизни с ее «застывшим» бытом и нормами поведения. Поток, что еще не скован этой «зимой», – это живая душа Татьяны, ее внутреннее нежелание принять новые обстоятельства жизни.

Но поток – еще и некий образный эквивалент реки, ведущей в загробное царство, в иной мир, где обитает дух «молодца». Поэтому переход через него отсылает к целому ряду мифологем, в частности к образам Орфея, Геракла, Одиссея и т. п. Такого рода ассоциации рождают ожидания, что Татьяне предстоит настоящее испытание в загробном мире, некая борьба за душу любимого...

В контексте символических значений, связанных с бытом, с душой Татьяны, переход через поток может означать вхождение в новые пространства существования, а также в новый, зрелый возраст (как Онегин: от хандры – к спокойным радостям сельской жизни). Татьяна хоть и страшится такого перехода, но ждет его. Ей нужна лишь небольшая помощь в виде руки, поданной для поддержки, протянутой «с той стороны».

В предыдущих эпизодах таким «проводником» в чужой для Татьяны мир реальной жизни, быта стал Евгений (его роль брата и няньки, поучение нормам бытового поведения). Поэтому появление медведя ассоциируется в первую очередь с ним. Способствует активизации данной ассоциации и междометие «ах!», напоминающее о

подобном же «ах!», когда на двор к Лариным прискакал Евгений. Обличье взъерошенного медведя, что он принимает, скорее всего, связано с его личинами, столь характерными для героя, когда он следовал науке страсти нежной. Либо это одна из его подлинных сущностей, связанная с неким животным началом, его природной дикостью. Также в таком уподоблении усматривается и некая ироническая нота, поскольку Онегин, живущий в деревне анахоретом, тоже может напоминать залегшее в спячку животное.

Тот факт, что медведь пробужден появлением Татьяны, рождает воспоминание о том, как откликнулась душа Евгения на письмо, как всколыхнулись в нем прежние чувствования. Поэтому медведь – еще и символ живых начал в душе Онегина, таких же, как образ потока – для Татьяны.

Но медведь – еще и проводник в новую жизнь, он подобие проповедующего бытовые принципы жизни Онегина. Не случайно именно медведь помогает девице перейти поток, разделяющий две поры ее жизни, перейти в возраст зрелости, в мир бытовых установлений. В реве медведя можно угадать преображенную «проповедь», в его острых когтях – то, что язвит душу Татьяны. В целом эти символы намекают на те психологические состояния, что переживала героиня в момент объяснения в саду и что было скрыто тогда за ее оцепенением и молчанием.

Еще одно значение образа медведя: он подобие Харона, проводника в мир потусторонний, к обители души «молодца». Этот смысловой ряд смыкается с символической характеристикой самой Татьяны, ее способностей перейти грань видимостей жизни, заглянуть в ее потаенную сущность, «зазеркалье». Медведь в таком символично-смысловом контексте, скорее всего, воплощает интуицию Татьяны, пробудившуюся во время сна. Снег и зима в таком случае означают «застывший» рассудок (он спит). Именно из-под снега и вылезает взъерошенный зверь. Это интуиция сбросила покров и оковы рациональности и готова вести Татьяну за собой к тем страшным и манящим тайнам, что предчувствует она. Отсюда и преследование медведем путешественницы по зимнему лесу. Интуиция не оставляет ее ни на минуту, хоть и страшит своей дикой силой и грозным обликом. А когда Татьяна в своем беге по снегу и лесу теряет силы и направление, медведь «ее хватает и несет». Своим чутьем он вдруг находит «лесную дорогу» (преображенный образ потока?), которая и приводит к главной цели скитания по лесу – к «шалашу убогому».

Уподобление Онегина медведю сообщает данному эпизоду несколько другие оттенки значений. Преследование медведя по лесу – новой жизни, новому возрасту Татьяны – содержит намек на то, что героиня не избавится от своих чувств. Они будут преследовать ее даже тогда, когда она полностью погрузится в бытовые пространства жизни (упала в снег). Тогда у поведения медведя, спасающего

ее из сугроба, появляется некий «пророческий оттенок», связанный с одним из фрагментов письма Татьяны. Там она почти молила о спасении из своего привычного окружения («Вообрази: я здесь одна, / Никто меня не понимает, / Рассудок мой изнемогает, / И молча гибнуть я должна»). Соответственно, спасительное вмешательство медведя как бы предвещает в будущем появление Онегина в самый критический момент жизни Татьяны, когда она совсем потеряет путь в новом для нее мире-пространстве.

Еще одна ассоциация с письмом Татьяны – это ожидание некоего «капитана» для «корабля» ее души, бросаемого по «волнам» предчувствуемого моря-жизни. В свете данной ассоциации беспорядочное бегство по лесу рождает воспоминание о разнообразных «сценариях» воссоединения с Онегиным, их общей судьбы. То, что именно медведь находит дорогу в лесу, уподобленному морю-жизни и морю-душе Татьяны, содержит намек на надежду героини обрести, наконец, и своего «капитана», и с ним свой путь, ведущий к спасению от оков жизни, от ее пут.

Все эти разнообразные смысловые векторы фокусируются образом шалаша, в котором Татьяна наблюдает за Евгением и чудовищами. Шалаш предстает как часть леса, его средоточие. Он замечен снегом. Все это указывает на соотнесенность его символических значений с бытом, а также с все еще не проснувшимся разумом Татьяны. Но в шалаше «ярко светится окошко» как обещание то ли прозрения, то ли выхода из мрака и холода жизни. А возможно, свет в окне – предвестие нового смысла существования на том новом этапе жизни, что предстоит Татьяне... И, естественно, свет в окне обещает некую разгадку главной тайны Онегина, его души, а также его почти мистической связи с миром «потусторонним» для Татьяны (то есть бытовым).

Усиливают все эти значения-предчувствия вдруг обретенный медведем голос, образы саней и порога, а также щелка в чуть приоткрытых дверях. Все они – аналог бурного потока, который необходимо перейти, чтобы оказаться в совершенно ином пространстве, еще на решающий шаг приблизиться к манящим и страшящим тайнам.

Главная из таких тайн явно связана с Онегиным, его присутствием в бытовых пространствах, а значит, мире ином для Татьяны. Это окружение Онегина видится ее духовному взору как сонм чудовищ. Любопытно, что их шумный пир может активизировать воспоминание читателя о шумной пирушке в ресторане, а описание нелепо-фантастического облика предвещает съезд гостей на именины Тани. Кстати, и описание чудовищ дано в два приема: в 16 и 18 строфах. В свете этих символических значений исчезает яркое различие между Петербургом и деревенским окружением Онегина, открывается таинственная причина его разрыва как со столичным, так и с провинциальным окружением. Образы сна Татьяны содер-

жат намеков на противостояние главного героя чудовищам, поскольку он один сохраняет в их толпе человеческий облик. Но он и связан с ними, поскольку повелевает толпящимися вокруг него, относясь к ним то ли как к слугам, то ли как к подручным некоей шайки разбойников, или как к участникам шабаша.

В такой несомненной связи Онегина с монстрами угадывается и духовно-мистические оттенки смысла. Чудовища предстают как некое продолжение главного героя, как его «зеркало».

Он знак подаст: и все хлопочут;
Он пьет: все пьют и все кричат;
Он засмеется: все хохочут;
Нахмурит брови: все молчат;
Он там хозяин, это ясно...

Так формируется намек на заглядывание Татьяны в душу Онегина, в его подлинную сущность. В этом контексте чудовища, скорее всего, страсти Онегина. А вся «картина» представляет собой подобие средневековой аллегории, где в образах чудовищ представлены человеческие грехи. В таком значении весь этот сюжетно-собираемый символ души главного героя предстает как раз в противостоянии образу заснеженного леса – символа бытового окружения. Душа Евгения, как бы замкнутая в «шалаше», полна буйной энергии, которой управляет твердая воля хозяина. Он держит свои инстинкты и страсти в узде воли. Именно она, скорее всего, и помогла ему справиться с разгулом «животных» побуждений (взъерошенный медведь!), которые могло пробудить полученное от девицы письмо с любовным признанием. Вот в чем, возможно, истоки его благородства.

Но страсти Онегина по-прежнему устремлены к Татьяне. Не случайно именно он, а не героиня распахивает дверь в сени, уничтожая тем самым последнюю преграду, что отделяет девицу от него и чудовищ (еще один «переход»). Чудовища-страсти устремились к ней с криками «мое! мое!». И теперь уже Онегин вторит им и одновременно возражает, произнеся «грозно» «мое!».

Странная замена ожидаемого грамматического рода (вместо женского – средний) может символически указывать и на эгоистическое отношение Онегина к женщине как вещи, и на подсознательное желание Татьяны, чтобы ею распорядились почти как неодушевленным предметом (опять мотив-образ «капитана» для свободно дрейфующего корабля-души из ее письма).

В контексте ассоциаций чудовищ с бытовым окружением Онегина данный эпизод выглядит как стремление быта подчинить себе душу Татьяны, поработить ее, что уже отчасти произошло с героем, ставшим посланцем этого мира за душой Татьяны-Светланы. В результате весь эпизод выглядит как пророческое предупреждение о

том, что будет с ней, если последует за «молодцем», перейдет границу, отделяющую ее от быта (как мира иного). Вместо живой Татьяны останется лишь тело, оболочка, которой можно будет распоряжаться как вещью. Скрытое указание на этот смысловой оттенок – фрагмент с подобием эротического налета:

Осталася во тьме морозной
Младая дева с ним сам-друг;
Онегин тихо увлекает (32)
Татьяну в угол и слагает
Ее на шаткую скамью
И клонит голову свою
К ней на плечо...

Ее полное безволие и бессловесность в данной ситуации можно рассматривать и как омертвление (даже как символические похороны-свадьбу с женихом-мертвецом), и как воплощение неотчетливых любовных предчувствий неопытной девы, хранящихся в самых глубинах ее подсознания.

Спасти от полного погружения в эти разноплановые состояния может только вмешательство Ольги и Ленского. Они – скрытый отсыл к иному типу отношений между влюбленными. Их чувства не сулят, очевидно, ни гибели, ни порабощения, ни омертвления души. Поэтому эти персонажи могут сыграть роль спасительных «проводников» обратно, из мира мертвых в мир живых, из бытовых пространств – в жизнь, полную живых и подлинных чувств. Не случайно с их появлением «свет блеснул», формируя тем самым образ-антагонист свету в окне шалаша.

Но Онегин-мертвец не желает расставаться с «добычей». Ведь Татьяна уже почти принадлежит ему и его миру, превращенная в подобие невесты мертвеца.

Онегин руку замахнул,
И дико он очами бродит,
И незваных гостей бранит;
Татьяна чуть жива лежит.

Ради обладания ею герой сна Татьяны готов на все, даже на убийство. Так приоткрывается еще одна сторона его души: жестокая, разбойничья, не признающая никаких преград на пути к желаемой цели. За весьма узнаваемым образом романтического разбойника из грез начитавшейся девы угадывается и мистический владыка царства мертвых, и сатана, сбросивший последнюю маску в единоборстве за заманенную им душу, и ревнивец-эгоист, не допускающий никакого противодействия его правам на женщину-добычу.

Убийство Ленского имеет и еще один символично-мистический оттенок. Владимир, имея черты сходства с Татьяной, в ее сне может рассматриваться как воплощение ее юной и безгрешной души. Этот нюанс поддерживается и ассоциацией с балладой «Светлана», в которой защитником девы стал белый голубок, сорвавшийся с ее груди навстречу угрозам мертвеца. Поэтому «длинный нож» может быть соотнесен с «проповедью» Онегина, которая, подобно ножу, вошла в душу Татьяны. А ее немота во время этой проповеди превращается в «нестерпимый крик», разорвавший оковы сна и отсылающий к «адским мукам» после свидания с возлюбленным в саду.

Так сформирован важнейший символично-мистический смысл сна Татьяны: в нем окончательно погибает ее живая душа, от героини остается только внешняя оболочка, тело, которое обстоятельства жизни (быта) превратят в подобие куклы, а возможно, и во вместилище «чудовищ», так стремящихся к ней. Но главным чудовищем, что овладеет ее опустевшим телом, станет «мертвец»-Онегин. Он никому и никогда не отдаст обретенную им добычу.

МОТИВ МАСКИ В «МЕРТВЫХ ДУШАХ» Н. В. ГОГОЛЯ (СМЫСЛООБРАЗУЮЩИЕ ВОЗМОЖНОСТИ)

С. В. Синцова

**Казанский государственный энергетический университет,
г. Казань, Республика Татарстан, Россия**

Summary. The article gives the analyses of possibilities which form the meanings of the motive of mask in the episodes with a visit of Plushkin and discussion of Chichikov's purchase in the county town. The author found out the possibilities of the motive of mask and its symbolic meanings.

Key words: motive of mask, insignificant character, sins, Antichrist.

Поэма «Мертвые души» создана по принципу сменяющих друг друга мотивов (путешествия, зеркала, пришествия антихриста и т. п.). Каждый из них «держит» какой-то фрагмент произведения, обнаруживая целый ряд потенций смыслообразования. Один из таких мотивов – маски, скрывающей незначительное лицо, – определяет развитие смыслов одного из кульминационных моментов: обсуждение чичиковских приобретений в уездном городе. Благодаря мотиву маски у данного эпизода возникают весьма существенные символические значения.

Данный мотив начинает активно формироваться в эпизоде посещения Плюшкина. Убожество и ничтожность этого помещика сообщают Чичикову роль невольного благодетеля и даже значительного лица. Не случайно Плюшкин высказывает предположение, что гость состоял в военной службе.

Но готовность нести убыток за Плюшкина, якобы благородное поведение – все предстает подобием маски, искусно сыгранной роли. За личиной без труда угадывается все тот же хваткий и настойчивый торговец, что переплюнул самого Собакевича. Как отражение «маски» добродетелей Чичикова выглядит взятая Плюшкиным роль добродушного и несчастного старика.

«Только, батюшка, ради нищеты-то моей, уже дали бы по сорока копеек».

«Почтеннейший!» сказал Чичиков: не только по сорока копеек, по пятьсот рублей заплатил бы! с удовольствием заплатил бы, потому что вижу – почтенный, добрый старик терпит по причине собственного добродушия».

«А ей-богу, так! ей-богу, правда!» сказал Плюшкин, свесив голову вниз и сокрушительно покачав ее. «Все от добродушия».

Мотив иллюзорной значительности, маски достоинств и добродетелей, сформировавшийся в общении с Плюшкиным, находит активное развитие в следующей главе. Проснувшийся поутру Чичиков ведет себя то ли как ребенок, то ли как молодой козел: он скачет и шлепает себя пяткой. При этом одет он на «шотландский манер»: в одной рубашке. Спискам мертвых мужиков манера каждого из помещиков придает «какой-то особенный вид свежести: казалось, как будто мужики еще вчера были живы». А история каждого из них – только игра воображения Чичикова.

Любопытно, что за этими образами-масками купленных мужиков неизменно обнаруживается что-то порочное: воровство, мошенничество, обман, неосмотрительность, пьянство, разбой, мятежный дух. Не свои ли внутренние качества проецирует Павел Иванович на других?

Его поведение в гражданской палате, составление купчих недвусмысленно свидетельствует о хорошем знании чиновничьих «пружин», что объясняется, несомненно, личным опытом на подобном поприще. Но в течение пары часов этот бывший мелкий чиновник превращается в «миллионщика», херсонского помещика, чуть ли не родственника всему городу (чиновники уподоблены семье).

Вместе с Чичиковым начинает играть подобие роли даже прямолинейный Собакевич (роль глуповатого старика), импровизируя, ловко выкручиваясь из скользких ситуаций (Михеев «преживехонький»...). Не отстают и Манилов, вдруг решивший ухаживать и заботиться о Чичикове, как о девице. Полицеймейстер, обирающий купцов, чрезвычайно успешно разыгрывает «хорошего человека» и выглядит в глазах окружающих «отцом и благотворителем».

Все эти «личины» едва держатся на персонажах, готовых в любой момент обнаружить свою подлинную натуру. Так, Чичиков ни гроша не прибавил чиновнику, занимавшемуся купчими, обнаружив свою хватку и скупость, которым позавидовал бы и опытный

откупщик. Сам Павел Иванович шепчет Собакевичу слова упрека за внесенную в список бабу. В свою очередь Собакевич уподобляет Чичикова сатане, купившему душу у Плюшкина.

Маска, скрывающая мертвых как основу благополучия и богатства нового миллионщика, а также его незначительную сущность, также соотносится с повестью «Вий». Там подобием маски стала крышка гроба, сбрасываемая «позеленелым трупом», а также веки Вия. У Чичикова это маска значительного лица. Ее эфемерность подчеркнута не только покупкой несуществующих крестьян, вмиг превративших героя в богача и помещика. Благоприобретенные крестьяне ассоциированы с разнообразными пороками (грехами). Не случайно чуть далее в тексте появляется отчетливая ассоциация с дантовым адом, не раз отмеченная уже современниками Гоголя (коллежский регистратор уподоблен Вергилию, а Чичиков – Данте). Чичиков как будто собрал все грехи, караемые в аду, и готов их куда-то «переселить». Четыреста таких душ – не только потенциальные персонажи поэмы средневекового поэта, но и скрытое подобие сонма чудовищ, предводительствуемых ведьмой и Виём. Чичиков, соответственно, – некое новое воплощение этих жутких предводителей адского воинства.

Этот почти грандиозный масштаб образа главного персонажа (некий его «подвал») скрыт довольно банальной маской-личиной. Сам Чичиков сообщает этой личине главный штрих – значительность. Все остальные детали его нового облика приносят окружающие. Они пьют здоровье нового помещика, желают ему благоденствия, провозглашают здравицу в честь будущей жены-красавицы. Чичиков тут же заговорил о «разных улучшениях» в своем хозяйстве, примерив тем самым «маску» рачительного и просвещенного хозяина. А чуть позже в окружении чиновников он становится чуть ли не новым членом их «семьи». И одновременно попадает в подобие плена их любви и внимания, сохраняя глубинную связь с образом Хомы (удерживали на хуторе). «Они так полюбили его, что он не видел средств, как вырваться из города...»

Не случайно Гоголь тут же начинает описывать именно дамскую часть общества, все время акцентируя, что взгляд автора-повествователя поверхностный, что «заглядывать поглубже в дамские сердца» он не собирается. Но даже такой поверхностный взгляд создает двойственный портрет дамского общества, основанный на мотиве маски.

Первое впечатление рассказчика, что это общество чрезвычайно достойное. Дамы настолько «презентабельны», что их «можно смело поставить в пример всем другим». По манерам, тонкости поведения даже превосходят столичных. Со вкусом одеваются, осторожны в выборе слов, уместно используют французский. Но за столь респектабельным обликом вдруг проступает то подобие войны из-за

визита (две дамы – два Ивана), то намек на измену мужу («то, что называют другое-третье и что сохранялось в тайне»), то «нежное расположение к подлости» (реакция на разговоры о миллионщике).

Кульминацией в развитии образа уездных дам становится довольно нахальное анонимное письмо, в котором Чичикова не только приглашали «оставить навсегда город» и удалиться «в пустыню», но и даже излагали чувства в стихах, намекая на смерть от любви. В контексте ассоциаций с Хомой этот неведомо чей женский голос уподоблен зову панночки, настигшему Брута даже в бурсе. Послание дамы становится еще одним поводом для развития мотива маски: Чичиков целый час рассматривает свое лицо в зеркале, пытаясь сообщить ему множество разных выражений. Так он уподобляется еще и майору Ковалеву, а письмо дамы напоминает претензии штаб-офицерши на брак с ее дочерью.

Эти ассоциации активизируют движение скрытых смыслов, связанных с возвращением добродетелей Чичикова, утраченных в процессе аферы. Подобно носу, они снова обретены, что позволяет Павлу Ивановичу вкушать те радости жизни, которых он был лишен; вести жизнь, достойную не просто значительного лица, а очень значительного (аналогия с чином статского советника в повести «Нос»). Так маска оказалась эффективным средством в достижении тех жизненных благ, которые так ценил Чичиков (излишества и бытовые удобства, что он позволил себе в период службы на таможне).

Эта личина значительного лица особенно ярко проявляется в начале бала, когда бурная встреча Чичикова уподобляется встрече начальника, приехавшего с ревизией. Соответственно, у Чичикова возникает оттенок образа Хлестакова, угождающего дамам и нравящегося им. К этому добавляется «что-то даже марсовское и военное, что, как известно, очень нравится женщинам». А венчает всю эту многослойную маску еще и некоторая литературная ее «черта»: главный персонаж готов ответить губернаторше, как герои «модных повестей».

Но постепенно из-под всех этих разнообразных наслоений начинает проглядывать подлинная и реальная сущность Чичикова, довольно скучного, заурядного, неинтересного мужчины. Таковым он предстает в беседе с губернаторшей и ее дочерью, у которой он вскоре начинает вызывать непреодолимую зевоту. Повествователь уподобляет его также семяющему перед дамами мышиному жеребчику, внося нечто стариковское и «затертое» в его образ.

Явление Ноздрева с его громогласными объявлениями о торговле мертвыми душами чуть полностью не разрушило ореол значительного лица вокруг новоявленного херсонского помещика. Вместе с тем упоминание покупки крестьян «на вывод» активизирует скрытую ассоциацию с предводителем адского сонма.

Сходная двойственность обнаруживается и в образе дамского общества. Поначалу столь прекрасное, благоуханное и расположенное к Чичикову, оно испытывает злобное раздражение из-за отсутствия внимания «миллионщика». Процесс разрушения масок, носимых женским обществом и Чичиковым, продолжен в следующей, девятой, главе и подготовлен описанием приезда Коробочки. Образ дамы приятной во всех отношениях создан Гоголем на основе довольно яркого контраста внешнего впечатления, которое она стремится произвести на окружающих, и тем, кем на самом деле она является. «Это название (дама приятная во всех отношениях – С. С.) она приобрела законным образом, ибо, точно, ничего не пожалела, чтобы сделаться любезною в последней степени, хотя, конечно, сквозь любезность прокрадывалась ух какая юркая прыть женского характера! и хотя подчас в каждом приятном слове ее торчала ух какая булавка! а уж не приведи бог, что кипело в сердце против той, которая бы пролезла как-нибудь и чем-нибудь в первые. Но все это было облечено самую тонкою светскостью, какая только бывает в губернском городе». Высказывая критические замечания об экстравагантностях моды на лифчики, она тут же просит дать ей выкройку. Ее отношение к Прасковье Федоровне, да и к просто приятной даме едва прикрывают ноты презрения и превосходства («Кто ж станет носить после Прасковьи Федоровны?»).

Обе дамы, пытаясь разгадать тайну Чичикова и его покупки, продолжают примерять на него, а также на Ноздрева некие литературные «личины». Чичиков, представший ночью перед Коробочкой, открыто уподоблен Ринальдо Ринальдини, а Ноздрев – его пособник в похищении губернаторской дочки.

Присутствие мотива маски у жителей всего городка сохраняет намеки на колдовство, на оживление Вия, на сбор сонма чудовищ. Правда, все эти ассоциации сильно трансформированы бытовыми и ироническими контекстами. Так, дамы, приводя город в «брожение», «сумели напустить такого тумана в глаза всем, что все, а особенно чиновники, несколько времени оставались ошеломленными». Всякий из них, «как баран, остановился, выпучив глаза». «...И все, что ни есть, поднялось. Как вихорь взметнулся дотол, казалось, дремавший город! Вылезли из нор все тюрюки и байбаки...» «Показался какой-то Сысой Пафнутьевич и Макдональд Карлович, о которых и не слышно было никогда; в гостиных заторчал какой-то длинный, длинный, с простреленною рукою, такого высокого роста, какого даже и невиданно было. На улицах показались крытые дрожки, неведомые линейки, дребезжалки, колесосвистки – и заварилась каша».

Кульминацией такого оживления и агитации в городе становится почти невероятная литературная маска Чичикова. Это выдуманная дамами скандальная история его тайного романа с губерна-

торской дочкой. Ассоциации с полетом ведьмы над фантастическим пейзажем придают этой «маске» оттенок крайне искаженной реальности, того призрачного «моря», над которым уже две «ведьмы» подняли на крыльях воображения весь город (как Хому).

Эта ассоциация поддержана активным сопротивлением «мужской партии». Как Хома вооружился поленом и молитвой, так и мужчины пытаются сопротивляться наваждению, опираясь на здравый смысл и реальные обстоятельства. Их доводы и догадки даже предварены характеристикой мужской натуры, в которой автор-повествователь отчасти пересказывает и мнение женщин города. «Все у них было как-то черство, неотесанно, неладно, негоже, нестройно, нехорошо, в голове кутерьма, сутолока, сбивчивость, неопрятность в мыслях, – одним словом, так и вызначилась во всем пустая природа мужчины, природа грубая, тяжелая, не способная ни к домостроительству, ни к сердечным убеждениям, маловерная, ленивая, исполненная беспрерывных сомнений и вечной боязни. Они говорили, что все это вздор, что похищение губернаторской дочки более дело гусарское, нежели гражданское, что Чичиков не сделает этого, что бабы врут, что баба что мешок: что положат, то несет, что главный предмет, на который нужно обратить внимание, есть мертвые души, которые, впрочем, черт его знает, что значат, но в них заключено, однако ж, весьма скверное, нехорошее».

Их догадки и предположения о том, что скрыто за мертвыми душами, основаны на опасениях, что подумает и как поведет себя новый генерал-губернатор, если узнает о событиях в уезде. Весь эпизод, где излагаются подобные догадки, построен на очень узнаваемых ассоциациях с «Ревизором». Каждый из чиновников проецирует на Чичикова и его крестьян свои возможные упущения по службе и страх наказания за это. «Все вдруг отыскивали в себе такие грехи, каких даже и не было». Даже попытка выведать что-либо о Чичикове у его слуг явно соотносится с беседой городничего и Осипа, слуги Хлестакова.

Так благодаря смутному, но сильному страху, вызванному слухами о мертвых душах, происходит символическое обнажение скрытых грехов, которыми наполнены души внешне спокойных и достойных чиновников уездного города и их благопристойных «светских» жен. Среди этих грехов угадывается и желание превосходства над ближним, и гордыня, и себялюбие, и супружеская измена, и небрежение служебными обязанностями, сокрытие убийства и мздоимства. Таким образом, невообразимая «маска» Чичикова оказалась тем поразительным «магнитом», который незаметно «потянул» из человеческой души многочисленные грехи, страхи, пороки, мелкие недостатки. Чичиков превратился в символического предводителя всего этого чудовищного сонма, он как бы вывел на свет

эти потаенные «мертвые души», скрытые в каждом, стал их Вием (символический оттенок покупки душ «на вывод»).

ЭВОЛЮЦИЯ ТАНАТОЛОГИЧЕСКИХ МОТИВОВ В ПОЭЗИИ О. МАНДЕЛЬШТАМА

Л. Т. Латыпова

Казанский (Приволжский) федеральный университет,
г. Казань, Республика Татарстан, Россия

Summary. The theme of our work are "Evolution of thanatological motives in the poetry of the O. Mandelstam". The aim of our work is to study the specifics of the operation thanatological motives in poetry of O. Mandelstam, in close relationship with his poetic and philosophical features. The novelty of the work is determined by the fact that we rely on the methodology of semantic analysis thanatological motives.

Key words: death; lyrical hero; decay; madness; faith; God; pain.

Цель работы: проследить эволюцию мотива смерти в поэзии О. Мандельштама в тесной взаимосвязи с поэтическими и мировоззренческими особенностями творчества поэта.

На раннем этапе творчества мотив смерти тесно связан со становлением и развитием концепции личности. В связи с этим можно отметить две разнонаправленные тенденции. С одной стороны, лирический герой не ощущает собственной индивидуальности. Происходит полное растворение личности в окружающем мире: «Я забыл ненужное «Я» [1, с. 41]. В то же время наблюдается попытка осмыслить себя отдельно от мира и представить конечность собственного существования: «Неужели я настоящий и действительно смерть придет?» [1, с. 53]. Смерть воспринимается как бездна, которая поглощает все и вся. Огромную роль в связи с этим играет образ времени, которое ассоциируется с сыпучим песком: «Прими ладонями моими / Пересыпаемый песок» [1, с. 68]. Лирический герой предпринимает попытку преодолеть разобщенность времени, а через это – смертность человека, его исчезновение: «У меня теперь одна забота. Как времени бремя избыть» [1, с. 78]. Мир представляется в виде сплошного круговорота событий. Утверждается идея вечного возвращения человека на землю: «Все было встарь, все повторится снова / И сладок нам лишь узнаванья миг» [1, с. 74]. Мандельштам включает смерть человека в общий круговорот событий, постоянно повторяемых процессов и тем самым преодолевает смерть индивидуальную.

Смерть как бездна противопоставляется культуре как средству возрождения мира и обретения себя. Искусство для Мандельштама – символ познания. Поэт страдает от невозможности познать мир. Символом познания стала ласточка. Ее образ двойственен. С одной стороны, она – символ победы искусства, жизни: «Чтоб

вечно ария звучала... / И живая ласточка на горячие снега упала» [1, с. 123], с другой – олицетворение тщеты бытия и отчаяния: «Слепая ласточка в чертог теней вернется / На крыльях срезанных с прозрачными играть / В беспомысленстве ночная песнь поется» [1, с. 122]. Смерть в данном контексте – слепота, темнота, вечное неузнавание.

Успокоение от страха всеобщей катастрофы лирический герой находит в соборах. Но приходит он туда не только в надежде на божью помощь. Для Мандельштама храм – «зернохранилище культуры» – возможность единения с культурой, пространством, миром: «Зане свободен раб, преодолевший страх, / И сохранивший свыше меры / В прохладных житницах, в глубоких закромах / Зерно глубокой полной веры» [1, с. 134].

Стихотворения 1921–1925 годов являются переходным этапом от раннего к позднему творчеству. Как и прежде, наблюдается тяга к обретению гармонии через приобщение к миру.

Концепция личности характеризуется стремлением к собственной самоидентификации: «Не забывай меня, казни меня / Но дай мне имя, дай мне имя» [1, с. 157]. Здесь превалирует мотив потери и обретения себя: «Боюсь, лишь тот поймет тебя, / В ком беспокойная улыбка человека, который потерял себя» [1, с. 167].

На первый план выходит образ слова как первоосновы, которое становится своеобразной трансформацией мотива познания. Слово воспринимается как ориентир во тьме: «Какая боль – искать потерянное слово» [1, с. 91]. В связи с этим претерпевает некоторые изменения и концепт времени. Лирический герой обращается к прошлому, чтобы понять настоящее. Видит жизнь за остатками древности: «Человеческие губы, / которым больше нечего сказать, / Сохраняют форму последнего сказанного слова» [1, с. 202].

Переломным в осмыслении концепции времени стало стихотворение «Умывался ночью на дворе», которое написано в 1921 году в Тифлисе после получения известия о смерти Блока и расстреле Гумилева. Н. Я. Мандельштам назвала это стихотворение «переломным» и «с новым голосом». Новое мироощущение, содержание которого можно выразить в словах: совесть, беда, холод. Лирический герой впервые осознает, что земля «гораздо правдивей и страшнее» [1, с. 212] и смерть гораздо ближе, чем казалось.

Московский период определяется несколько иным характером звучания стихов. Уходят волшебство и первородность мира: «О Боже, как жирны и синеглазы / Стрекозы смерти, как лазурь черна» [1, с. 234]. Лирический герой противоречив. С одной стороны, налицо оптимизм: «И рождены для наслажденья бегом / Лишь сердце человека и коня» [1, с. 242]. Но его слова уже вызывают сомнения: герою дышать все тяжелее, настораживает желание убедить кого-то в том, что он «еще не умер» [1, с. 247].

Именно в это время смерть становится обыденной: «В Москве черемухи да телефоны / И казнями здесь имениты дни» [1, с. 251]. Реакция лирического героя реализуется через:

– отпор смерти: «Ты, могила, не смей учить горбатого, молчи!» [1];
– стремление все высказать: «Я говорю за всех с такою силой, / Чтоб небо стало небом, чтобы губы / Потрескались как розовая глина» [1, с. 261].

Ведущим становится мотив звучащего слова. Человека в первую очередь характеризуют «умирающее тело и мыслящий бессмертный рот» [1, с. 268]. Но лирический герой с горечью отмечает, что и речь бессильна. Даже собственный голос кажется фальшивым. Об этом нам говорит эпитафия из Верлена: «Мой голос пронзительный и фальшивый». Ведущей в данном контексте становится проблема выбора: «Но не хочу я увязнуть как рыба / В глубоком обмороке вод. / И дорог мне свободный выбор / Своих страданий и забот» [1, с. 273].

Мотив познания мира характеризуется полной глухотой и слепотой, разрывом между человеком и природой: «...природа вся в разломах / Правды нет. Ты зришь в последний раз» [1, с. 285]; «Наступает глухота паучья, / Здесь провал сильнее наших сил [1, с. 286]». Страшный мир реализуется через:

– утверждение обесценивания жизни: «Если все живое лишь помарка / За короткий выморочный день» [1, с. 94];

– фольклорные мотивы: «Я с дымящей лучиной вхожу / К шестипалой неправде в избу / Дай-ка я на тебя погляжу / Ведь лежать мне в сосновом гробу» [1, с. 159];

– иронию над происходящим, которая таит под собой горечь. Лирический герой говорит о бессмысленности всего: «Все лишь бредни – шерри-бренди, – / Ангел мой» [1, с. 268]. Снова возникает мотив пустоты как олицетворения смерти: «По губам меня помажет пустота» [1, с. 277]. Смерть в данном контексте воспринимается как необратимость: «Мы с тобою поедем на «А» и на «Б» / Посмотреть, кто скорее умрет» [1, с. 276].

Наблюдается полная потеря личности. Раньше было осознание собственной индивидуальности, неповторимости: «На стекла вечности уже легло / Мое дыхание, мое тепло» [1, с. 45]. Сейчас же – лишь вопросы о смысле жизни и отчаяние: «Я трамвайная вишенка страшной поры / И не знаю зачем я живу» [1, с. 291]. С этим связано стремление затеряться: «Чтобы нам уехать на вокзал / Где бы нас никто не отыскал» [1, с. 294]. Происходит эволюция концепции личности от «сына века» к «маленькому человеку»: «Помоги, Господь, эту ночь прожить / Я за жизнь боюсь, за твою рабу / В Петербурге жить / Словно спать в гробу» [1, с. 297].

В воронежском цикле лирический герой снова стремится к миру, после «жирных стрекоз смерти» к нему как будто возвратился

вкус жизни: «А небо, небо – твой Буанаротти» [1, с. 305]. На лицо стремление примириться со временем: «Я должен жить, хотя я дважды умер» [1, с. 308]. В то же время не покидает ощущение непрочности бытия и страх за свою жизнь: «Пусти меня, отдай меня, Воронеж / Уронишь ты меня иль проворонишь / Ты выронишь меня или вернешь / Воронеж – блажь, Воронеж – ворон, нож...» [1, с. 325]

Продолжаются мучительные поиски себя: «Я – это я, явь – это явь...» [1, с. 334] Ведущим становится мотив потери себя: «У чужих людей мне плохо спится / И своя-то жизнь мне не близка» [1, с. 241]. Для лирического героя характерно стремление осознать тело как первооснову: «Не мучнистой бабочкою белой / В землю я заемный прах верну. / Я хочу, чтоб мыслящее тело / Превратилось в улицу, страну: / Позвоночное, обугленное тело, / Сознующее свою длину» [1, с. 248]. Данный мотив тесно связан с мотивом камня из ранней лирики. Стремление продлиться вещественно было перенесено с окружающего мира на лирического героя. Мотив окаменения: «С говорящими камнями, Он на счастье ждет гостей» [1, с. 252]. Камень из олицетворения жизни становится символом смерти.

Звучат мотивы раннего сборника. Музыка как связь жизни: «И вальс из гроба в колыбель / Переливающей как хмель» [1, с. 356]. Но верх берет мотив глухоты и слепоты: «И потери звуковые / из какой вернуть руды?» [1, с. 261]

Лирический герой ощущает себя тенью: «Так гранит зернистый тот / Тень моя грызет очами» [1, с. 274]. В письме к Чуковскому Мандельштам пишет: «Я – тень. Меня нет. У меня есть только право умереть».

Мы проследили эволюцию танатологических мотивов в поэзии О. Мандельштама и пришли к выводу, что смерть как таковая не стала объектом поэтических наблюдений. В тексте танатология присутствует, скорее, имплицитно. Но мотив смерти, явный и устойчивый, присутствует на протяжении всего творчества. Выступая в комплексе других мотивов и тем, он во многом определяет их развитие. Включает в себя концепты времени, личности, искусства, цивилизации. Именно анализ «поэтики смерти» позволил проследить становление и эволюцию важнейших в творчестве Мандельштама мотивов. Данная область исследования является весьма перспективной, поскольку она предполагает продуктивное использование мифологического, биографического, культурно-исторического контекстов. Следующим этапом в нашем исследовании станет изучение танатологических мотивов в поэзии О. Мандельштама в контексте смены мифопоэтических моделей мира.

Библиографический список

1. Мандельштам О. Э. Полное собрание стихотворений. – СПб., 1995. – 720 с.
2. Матяш Д. Танатология: социокультурный контекст. – М., 1997. – 286 с

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СМЫСЛА РОМАНА А. ГРИНА «БЛИСТАЮЩИЙ МИР»

Э. А. Тайсина

Казанский государственный энергетический
университет, г. Казань, Республика Татарстан, Россия

Summary. It's not big news that A. Green, as every great artist, reveals himself in his heroes. But I argue that no hero explicates Green's poetic talent and his tragic fate as Drood, the flying man, does. Drood's proud refusal to rule the world as a mighty politician supported by big money means only that his mystical power is enormous – he reins already the lonely world of his own, conceiving or showing himself to the others, all to his liking. A symbol of Dreamer, an Emperor of the four essences, both fragile and almighty – and that is Alexander Green.

Key words: talent; power; loneliness; tragic fate; poetry; magical realism.

Творения Александра Грина прекрасны почти нестерпимо; его творческий метод с полным правом можно назвать магическим реализмом.

«Блистающий мир» – послание провидца, знающего, какая трагическая судьба ему предстоит, какой приговор ждет великую индивидуальность в наказание за ее талант...

Что большой художник слова, как любой другой творец в искусстве, выражает себя в своих героях – невеликая новость. Вообще не новость. Но что именно Александру Грину удалось в полной мере, эмблематически выразить силу, власть – и хрупкость этой власти таланта – в образе Друда, героя романа «Блистающий мир», возможно, не общее место. Не знаю точно. Все же я берусь это доказывать, не как профессор логики, но как давно, глубоко и горячо влюбленный читатель.

Друд – человек, который таинственным образом умеет летать, – врывается в повседневность как цирковое и затем спортивное диво, поражающее публику поначалу в жанре необъяснимого фокуса («Вот монстр элевации», «я видел прыжки негров в Уганде; им далеко...»). Вскоре обнаруживаются его сверхъестественные способности. Это не только умение летать, это и реальное гипнотическое воздействие на людей (вспомним его чарующую речь, обращенную к тюремному стражу, что заставила того отпереть двери). Друд не просто тайна, в том числе для себя («Об этом я знаю не больше вашего; вероятно не больше того, что знают некоторые сочинители о своих сюжетах и темах: они *являются*»); он тайна опасная, грозная. Для кого? Для правителей. («Его цели нам неизвестны. ...Взгляните мысленно сверху на все, что мы привыкли видеть в горизонтальной проекции. Вам откроется внутренность фортов, доков, гаваней, казарм, артиллерийских заводов – всех ограждений, возводимых государством, всех построек, планов, соображений, численностей и

расчетов... В таких условиях преступление превосходит всякие вероятия»). Для свидетелей. («...Повальное безумие овладело людьми; не стало публики: она, потеряв связь, превратилась в дикое скопище, по головам которого, сорвавшись с мощных цепей рассудка, бешено гудя и скаля зубы, скакал Страх»). Для Руны, холодной, властной и обольстительной, чье имя, вообще говоря, тоже не лишено мистики и губительной силы. Руна, обратившая любовь в презрение, тоску и ненависть, не просто боится Друда – губя его, она спасается от смерти. («...Силы оставили ее; ...прямо к ее лицу мчатся, подобно налетающей птице, блестящие, задумчивые глаза, – ни черт, ни линий тела не было в ужасной игре той, – одни лишь получившие невозможную жизнь среди алой зари, падая и летя, близились с воздушных стремнин глаза Друда». Глаза, в огромных зрачках которых «ворочает валами море или просыпается к ночной жизни пустыня»). Не боится полета только «простушка» Тави, потому что ее стихия – также воображение; «сердце, родное мне», назовет ее однажды Друд.

Понятно, что полет – это полет фантазии художника, делающего его создателем и самовластным императором целого мира. Казалось бы, мы все способны восторгаться, восхищаться им: «...выше электричества; может быть, больше радия... что мы знаем об этом?»; однако недаром «восхищен» значит «приподнят над землей до середины». Не до самого неба. До Света еще столько же; там – не просто званые, но призванные. Даже восхищение не придаст возможности воспарить туда; даже ближайший друг, тоже вроде бы «званный», – Стеббс ведь пишет стихи и играет на «рояле», – не может полететь вместе с Друдом и просит его остаться с ним на романтическом маяке в Лиссе... Тогда это было бы не трагическое одиночество, но – уединение, мечта любого, причастного творчеству... И маяк также приподнят над землей... Однако рожденный летать улетит.

Читая роман, вычитываешь: полет Друда – это полет именно поэта. О подлинном поэтическом даре прямо свидетельствует мастерская и безжалостная критика стихов Стеббса (хотя не критикует же автор музыкальный его дар!) – это голос не просто критика, но того самого, обитателя сферы Света. О подлинном поэтическом даре самого Грина свидетельствовать нет никакой необходимости; любой читатель проникается изумительным, искусным и богато инкрустированным, к тому же обладающим неповторимым ароматом, стихом его текстов. И становится ясно: иногда остро и томительно нуждаясь в Человеке, поэт не нуждается в «обществе». Нуждаясь в почтеннейшей публике, поэт не успевает или не желает постараться завоевать над нею официальную власть, став лидером мнений, а то и политическим лидером (предлагает же на это Руна громадные деньги!), – а может, эта последняя перспектива ему не только претит, но и кажется пугающей. Из полета – из Полета! – сделать призрак крылатой ракеты, из Господина Мира стать господином государства

или всех в мире государств?! Это же... безбожно, это невозможно... Он так не сможет. Не такова его природа. «У меня нет честолюбия. Вы спросите – что мне заменяет его? Улыбка». (Хотя – мелькают же в тексте, пусть по одному разу, и Цезарь, и Бонапарт; и признает сам Друд, что мог бы путем некоторых крупных ходов поработить всех.) Но – нет. Нет. «...Страстно я привязан к цветам, морю, путешествиям, животным и птицам, красивым тканям, музыке и причудам». И к живописным тропинкам. И к блистающему горному миру. Я мог бы повести все человечество разом «в страну Цветущих Лучей». Он свободен. Свободен даже в узилище. (И понимаешь: свобода – это свобода перемещения, по преимуществу, и затем уже всякая другая.) Это Дезирада... Это Грин.

Конечно, бывшему портовому грузчику никто и не предлагал политическую власть; но он *внутренне* от нее гордо отказался. Это не почтеннейшая, это презреннейшая публика, которой невдомек, что высшая власть и так принадлежит ему, поэту, по праву рождения поэтом. Только могущество это невидимое; однако вполне реальное. Но эта власть распространяется «лишь» на людей «странного уклона души»: странников, искателей «смысла» жизни, мечтателей, на скрытные, разочарованные натуры, страдающие сплином и тоской... Горечь непонимания со стороны власти предержавших и «общества»; а понимание – ведь произведения Грина нередко печатались при жизни! – все равно оставляет тот же привкус горя... Самое его существование есть абсурд, явление нетерпимое. Знали бы вы, люди, что он Летающий Человек, – погубили бы его еще до смерти, как Друда... Что за трагическое лицо смотрит на нас с последней фотографии!

Но Император мира всех стихий владел великим счастьем творчества. Гель-Гью, Феодосия, ставшая ему любимым и последним портом, с ее мирной морской бухтой под длинным зеленым мысом св. Ильи (а в музейной экспозиции геологического прошлого Гель-Гью сказано, что этот невысокий хребет – альпийская геосинклиналь, часть, то есть, прекрасных Альп), помогала полету фантазии, новой игре Чуда и Счастья; другой, счастливый «Друд», Томас Гарвей, не только выйдет из битвы жизни непобежденным – он, утратив свою «Руну», Биче Сениэль, обретет свою «Тави», – Дэзи. Любовь спасает поэта, ведь «тяжело сердцу одному сносить блеск этот». Любовь летит с ним вместе – с тем, чей путь лежит за гранью голубых небес, где белые облака плывут неостановимо...

**«МАЛЕНЬКИЙ ЧЕЛОВЕК» С. КРЖИЖАНОВСКОГО:
В ПОИСКАХ ВЕЛИЧИЯ
(ПРОЧТЕНИЕ ТЕКСТА ГЛАЗАМИ ФИЛОСОФА)**

Ю. В. Серебрякова
Ижевский государственный технический университет
им. М. Т. Калашникова,
г. Ижевск, Удмуртская Республика, Россия

Summary. The paper interpreted the theme "little man", striving for greatness. S. Krzyzanowski shows a completely different "little man", radically different from the heroes of N. Gogol, and F. M. Dostoevsky. We call it the "little man of the future."

Key words: Space; the "little man"; the soul; physicality; controls yourself.

Рассказ С. Кржижановского «Странствующее „странно”» [2, с. 149] показывает, на наш взгляд, не только неосуществившийся (пропущенный) подход к решению проблемы «сознание – тело», но и по-своему обыгрывает тему «маленького человека», стремящегося к величию. Эта работа 1924 г. перекликается и с актуальными философскими исследованиями последнего десятилетия. С нашей точки зрения, здесь (и еще задолго до) доводится до логического завершения идея трансгуманистов о бесконечном самосовершенствовании человека, развивающая в основном техническую оснащенность человеческого организма [1]. Примечательно, что и сюжет этого философского рассказа, и рефлексия главного героя не выстроены как критика Р. Декарта, однако противопоставление разделению на «тело» и «душу» определено, хотя и скрыто, имеется. Заметим предварительно, что эта работа затрагивает следствия декартова дуализма ровно постольку, поскольку категорически отходит от идеи сочетания духовного и телесного начал, развернув сюжет в сторону безусловного сознательного управления телом. Это рассказ о человеке, получившем способность к радикальному умалению. В традиции магов овладение техникой умаления совершенно необходимо для последующего величия.

Отправной точкой С. Кржижановского является традиция магов и магии, а не противопоставление религии или науке: свой рассказ «Странствующее „странно”» он начинает с расставания двух магов, учителя и ученика и, как выясняется в последних строчках, отца и сына. Тем не менее, молодой ученик обращается не к наставнику с просьбой рассказать о самом его трудном путешествии, а к его памяти (как если бы наставник был бы компьютером с базой данных).

По словам старого мага, для овладения техникой умаления он получил от своего учителя три тинктуры, радикально уменьшающие того, кто их применит. Эти три раствора были испытанием старого мага, и испытание это он не прошел. О действии третьей тинктуры мы так и ничего достоверно не узнаем. Первые же две были потра-

чены на «куцые страстишки» и «эгоизм» – на то, чтобы завоевать женское сердце, и на то, чтобы устранить соперников в любви.

Умаленный маг обнаружил, что с ампутацией сердца короли (не только карточные, но и из «европейской колоды») превратились в тех, **кем** играют: мир изменился, старую, королевскую иерархию власти и зависимостей уже никто не воспринимает всерьез. Аристотелевский «большой человек» (общество) стал не образцом магического роста, а угрозой маленькому человеку быть раздавленным. Не только физическое пространство (превращение Петербурга в Ленинград), но и социальное пространство оказывается **проницаемым**: любой «маленький человек» может стать большим, и наоборот. Если раньше пространство общества ограничивалось (и определялось) для субъекта отдаленностью или приближенностью ко двору короля, то теперь все границы внутри общества оказались «снятыми»: любой «маленький человек» может строить отношения с другими по своему желанию. И любой в принципе способен совершить революцию – главный герой именно через кровавый мятеж (буквально) устраняет своего соперника в борьбе за обладание женщиной. Это пространство аристотелевского макрокосма движимо **желанием, страстью**: ради страсти можно стать большим, но также из-за страсти можно стать и «маленьким», умаленным, никудышным королем. Здесь Кржижановский находится в привычном и хорошо разработанном в течение XX века проблемном поле психоанализа, применяемого в оценке политических и социальных кризисов (от Р. Барта, М. Фуко, Ж. Деррида, П. Рикера, Ф. Джеймсона, Л. Альтюссера, Х. Арентс до С. Жижека).

Что ж, «маленький человек» (маг) согласился остаться маленьким. Для него любовь оказалась важнее дальнейшего обучения магии возвеличивания. Но любовь оказалась недолгой: ветренная женщина стала думать о другом. И тогда маг снова решил применить тинктуру. Он обнаружил бациллы времени, паразитирующие на мозге и человеческих мыслях: «Этим несчастным плохо пришлось в дни недавней революции: в них не было иммунитета времени». Он определил, что «бациллы длительностей, введя в человека время, вбирали в себя из человека в свои ставшие пустыми железки содержания времени, то есть движения, слова, мысли, и, наполнившись ими, уползли назад в свое старое циферблатное гнездовье, где и продолжали жить, как живут отслужившие ветераны» [2, с. 293]. Как мы видим, уже у Кржижановского можно обнаружить предпосылки теории мемов (Д. Деннет). Однако в этом рассказе Кржижановский останавливается на **проницаемости** времени: не только люди живут во времени, но время живет людьми, их мыслями, чувствами, действиями.

Ради мести покинувшей его возлюбленной герой рассказа отправляется к сопернику, попадает в его тело и устраивает там рево-

люцию (мятеж кровавых телец был спровоцирован ради восьмичасового рабочего дня). По иронии судьбы, маг губит не только соперника, но и огромное множество Нолей – крошечных кровавых телец, которые честно и верно делали свою работу, обеспечивая организм соперника жизнью. Так автор показывает принципиальную **проницаемость** тела: любого тела, и человеческого в том числе. Главный герой говорит о себе: «теперь я, микрочеловек, познал макрочеловека до конца: мы соприкоснулись не кожей о кожу, а кровью о кровь» [2, с. 198]. Превратившись снова в человека нормальных размеров, он возвращается к ветреной возлюбленной для того только, чтобы сказать ей, что он уже не совсем человек, а «странствующее Странно». Он ни в чем не упрекает ее, однако решимость, с которой маг бросился к своему учителю, подсказывает нам, что, скорее всего, и третья тинктура была применена им ради обладательницы тревожного аромата, и на сей раз для того, чтобы навсегда остаться с ней (на генетическом уровне), – прощаясь, он называет молодого мага, ученика, – «мой сын».

Итак, С. Кржижановский показывает проницаемость всего, что может быть измерено: пространства (как физического, так и социального), времени, тела. Для всего измеряемого можно найти способ управления: пространство покоряют странствиями, время – памятью, тело – вирусами. Потому все измеряемое – уязвимо и, по большому счету, пассивно: только сознание человека может обозначать и снимать его границы. Например, само пространство не может странствовать: странствовать может только человек. Это сюжетная канва рассказа. Главное же, на наш взгляд, было вынесено за пределы текста: душа главного героя, являясь **непроницаемой**, осталась невосприимчивой к испытаниям тинктурами. Кржижановский ничего не пишет о душе главного героя, оставив в его распоряжении только сознание и эмоции. Признание старого мага в двух убийствах («самое трудное его путешествие») – своеобразная эпитафия сознанию. Оно способно пройти сквозь пространства и тела, но также и – **мимо души**. И здесь Кржижановский выступает против Декарта: сознание вполне может быть бессердечным (это качество для него не обязательно), и сознание конкурента вполне можно (и логично) устранить, просто убив его тело.

Эпиграф к рассказу, взятый из «Гамлета» Шекспира («Это странно как странника прими в свое жилище»), возвращает нас снова к душе: и сознание, и тело – только странники (странствующие странно, или, по версии старого мага, без возвращения), душа же есть жилище, дом, который «снимает» и принимает все «странно»: дом без границ, без условностей, без тревоги из-за неудач и неурядиц, без соперничества и зависти. Этот родной дом души нельзя разделить и разграничить, измерить или выменять на что-то более важное. Вот в этом пункте Кржижановский и Декарт радикально

расходятся: там, где Декарт «разделяет», Кржижановский зовет вернуться.

Отметим, что в толковании текста С. Кржижановского нам оказался ближе философский, а не литературоведческий дискурс. Полагаем, что это связано с особой концентрацией мысли данного текста – с нашей точки зрения, этот рассказ вполне можно назвать философским. С другой стороны, тема «маленького человека» в нем также достаточно отчетлива, и отчетливо прочтение у Кржижановского не сочувствия «маленькому человеку», так характерного для текстов Н. Гоголя и Ф. М. Достоевского. В произведении Кржижановского показан «маленький человек» с большими возможностями в управлении пространством и телами других людей. Сегодня, с публикациями текстов трансгуманистов, опасность такого «маленького человека» в ближайшем будущем становится очевидной.

Библиографический список

1. Кишинец В. М. Nanosapiens, или Молчание небес. – М. : Микопринт, 2005. – 230 с.
2. Кржижановский С. Возвращение Мюнхгаузена. Повести. Новеллы. Воспоминания о Кржижановском. – Л. : Худ. лит., 1990. – 576 с.

РЕЦЕПТИВНЫЙ АНАЛИЗ СИМВОЛОВ В ЭПОПЕЕ ДЖ. РОУЛИНГ «ГАРРИ ПОТТЕР»

Е. Г. Мельникова

**Российский государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург, Россия**

Summary. J. Rowling's «Harry Potter» became the phenomenon in modern world. The research of symbol reception in the epopée throws light on the process of cultural artifacts interpretation in popular literature.

Key words: Harry Potter; symbols; reception; interpretation.

В историю массовой культуры 1997 г. войдет как год «рождения» эпопеи о Гарри Поттере. Прежде никому не известная безработная учительница французской литературы Джоан Роулинг в одночасье вознеслась на пик славы. Спустя 10 лет, в 2007 г., свет увидела последняя, седьмая, книга, а в 2011 г. на экраны вышла финальная часть киноадаптации эпопеи. За это время «Гарри Поттер» превратился в современный миф, перешагнувший границы литературы и кино: эта эпопея является не просто занимательной сказкой, но включает в себе определенные философские, эстетические, этические, культурологические, психологические и другие смыслы, активно формирует мировоззрение, адекватное эпохе постмодернизма.

Рецепция текстов популярной постмодернистской культуры может быть рассмотрена как момент производства в метафорическом смысле – производства значений. Понимание этого особенно важно, когда объектом нашего внимания становятся такие сложные образования, как символы, занимающие одно из ведущих мест в сложноструктурированном мире «Гарри Поттера». Символы являются специфическими текстами культуры, восприятие и интерпретация иерархии смыслов которых зависит от культурно-исторического контекста существования реципиента. В процессе интерпретации мы попытаемся проанализировать символическую нагрузку, которую несут на себе детали волшебного мира Гарри Поттера. Сразу отметим, что не претендуем на полноту анализа, поскольку «Гарри Поттер», во-первых, весьма объемный труд, а во-вторых, полиаспектность и малоизученность эпопеи просто не позволяют охватить все в работе скромного объема.

В данной работе мы согласны с определением символа, которое дается в книге Ю. П. Тен: «Символ – ключевой феномен культуры, который в чувственно воспринимаемой форме выражает, сохраняет и транслирует идеи, идеалы и ценности, основополагающие для развития и функционирования культуры» [7, с. 33]. Символ, диалектически соединяя в себе идеальное и материальное, единичное и всеобщее, рациональное и иррациональное, представляет собой универсальную форму выражения человеческого бытия.

Символы, как и все в мире, переживают периоды расцвета и упадка. Современная культура перенасыщена различными знаками и символами, значение и смысл которых мы не всегда понимаем и можем адекватно воспринимать. А эклектизм и космополитизм как характерные черты эпохи постмодернизма, в которую мы живем, только усложняют и без того нелегкую задачу постижения значений символов.

Начнем с центрального места действия – школы Хогвартс. На волшебном языке название школы означает «вепрь» (от англ. «hog»). После этого становится понятно, почему на столбах у главных ворот школы стоят статуи крылатых вепрей. В кельтской мифологии кабан (вепрь) почитался как первобытный символ силы, беззаветной храбрости и смелости, а согласно геральдической трактовке символа вепря, он олицетворяет бесстрашие и неукротимость [9, с. 895, 861]. Данный символ встречается на страницах книг Роулинг не раз: корень «hog» присутствует в названии деревни Хогсмид (англ. «Hogsmeade»), которая является «единственным населенным пунктом во всей Британии, где живут только волшебники» [6, т. 3, с. 91–92], а в самой деревне есть паб под названием «Кабанья голова» (англ. «Hog's head»). Здесь используется второе из многочисленных значений символа вепря: голова кабана как популярный знак на вывесках пабов символизирует жизненную силу [9, с. 895–861].

Школа чародейства и волшебства представляет собой огромный замок, стоящий на берегу озера. Такая экспликация далеко не случайна. Согласно германским и кельтским сказаниям, волшебный или потусторонний мир часто представлен образом замка (например, замки эпоса о короле Артуре, волшебные замки магов, фей и феэри). От внешнего мира замки отделяет водная преграда, и попасть в них можно только преодолев ее (замок может быть расположен на острове, либо на берегу озера или реки). Водная преграда здесь является связующим звеном между реальным и потусторонним миром. В строгом соответствии с такой символикой в книгах Дж. Роулинг первокурсники попадают в Хогвартс через озеро на лодках, причаливающих к подземной пристани под замком, исполняя таким образом символический переход из реального мира в волшебный. По одной из трактовок средневековой символики, замок олицетворяет символ постижения непостижимого, материализации чуда, сокровища духовного богатства. В контексте такой трактовки становится понятным, почему Хогвартс представляет собой огромный старинный замок.

Остановимся подробнее на гербах факультетов школы Хогвартс. Герб факультета Гриффиндор (англ. «Gryffindor») – золотой лев на красном (в терминологии геральдики – червленом) поле. Червленое поле символизирует силу, мужество, любовь, справедливость и в то же время кровопролитие, войну, жертвоприношение. Лев – символ храбрости и благородства, величия, доблести, справедливости, а также Солнца и огня. Так, золотой лев изображен на гербе Тристана, героя легенды о Тристане и Изольде из эпоса о короле Артуре и рыцарях Круглого стола. Вообще, лев – наиболее распространенная геральдическая фигура. Так, например, лев символизировал королевскую власть в средневековой Англии и Шотландии, а знаменитый герб английского короля Ричарда Львиное Сердце, где на красном фоне изображены три золотых льва, вошел в состав государственного герба современной Великобритании.

На гербе факультета Когтевран (англ. «Ravenclaw») – орел на голубом (согласно правилам геральдики – на лазурном) поле. Лазурь в рыцарско-дворянской символике средневековой Европы олицетворяет величие, красоту, ясность, благородство и духовное образование человека. Орел – это символ мудрости, благородства, великодушия, справедливости, одухотворенности. Учитывая, что в Когтевран отбирают студентов, одаренных недюжинным умом, герб выбран вполне логично. В символическом значении орел также является другом льва (Гриффиндор) и врагом змеи (Слизерин). Недаром Дж. Роулинг постоянно подчеркивает, что когтевранцы радовались победам Гриффиндора и поражениям Слизерина в межфакультетских соревнованиях.

Геральдическая фигура на гербе факультета Слизерин (англ. «Slytherin») – змея, изображенная на зеленом поле. Согласно геральдическим правилам, зеленое поле символизирует юность, жизнь, надежду и свободу, но в то же время зависть, ревность, моральное падение. Столь же неоднозначна и многопланова символика змеи. В соответствии со многими мифологическими традициями, змея является символом плодородия, земли, воды, бессмертия, целительных сил (змея служила эмблемой греческого бога врачевания Асклепия), а также мудрости (священное животное античной богини мудрости Афины-Минервы). После распространения христианства среди народов Северной Европы, которые имели достаточно ограниченные представления о змеях, пресмыкающихся начали ассоциировать с церковной легендой о дьяволе, и таким образом змея стала символом ядовитости, зла, коварства и предательства. В эпопее Роулинг змея олицетворяет исключительно темные силы: она вечная спутница главного злодея Волан-де-Морта, да и сам он постоянно трактуется как змееподобное существо.

На гербе факультета Пуффендуй (англ. «Hufflepuff») изображен барсук на золотом поле. Согласно правилам геральдики, золотое поле символизирует справедливость, доброту, силу, славу и богатство. По сравнению с остальными геральдическими фигурами факультетов Хогвартса (лев, змея и орел), которые являются одними из самых распространенных в геральдике, барсук в качестве геральдической фигуры почти не употребляется. Но известно, что образ барсука часто ассоциируется с трудолюбием, упорством и настойчивостью. Таким образом, геральдическая символика, выбранная Дж. Роулинг, становится понятной в ее неразрывной связи с семантикой образов эпопеи.

Итак, мы видим, что даже в таких, на первый взгляд, малозначительных для сюжета деталях, как гербы, сокрыт целый ряд символов, позволяющий нам лучше понять авторский замысел: каждый из них соответствует качественным характеристикам студентов, обучающихся на факультетах Хогвартса. Следовательно, выбор автором геральдической символики далеко не случаен: он представляет собой знаковые заданности действий персонажей эпопеи.

Обратимся к символике, связанной с образом самого Гарри Поттера.

Уже в первых эпизодах мы узнаем, что на лбу у Гарри имеется шрам в виде зигзага молнии. По мере развития сюжета становится понятно, что этот шрам является связующим звеном между главным положительным героем Гарри Поттером и его антагонистом Волан-де-Мортом. Молния с древнейших времен наделяется семантикой силы божества-громовержца, трактуется также как символ борьбы света и тьмы, озарения, посвященности в тайну. Молния является стилизованным изображением скандинавской руны Sigel, ко-

торая обозначает солнце, готовность к достижению цели, надежду. Такая символика шрама на лбу Гарри вполне объясняет его предназначение и является своеобразным указателем его судьбы.

Кроме того, если задуматься над морфологической и символической семантикой образов Гарри Поттера и его ближайшего окружения, то становится понятно, что все они являют собой реминисценции семантики центральных образов христианства (Иисуса Христа, апостолов, Марии Магдалины и др.), только эти образы превращены, перевернуты.

Гарри Поттер остался жить только потому, что его мать принесла себя в жертву, заслонив сына от проклятия сильного черного мага. В результате сделанного еще до его рождения пророчества мальчик идет на сознательное самопожертвование ради того, чтобы защитить других. В борьбе Гарри с темными силами ему помогают двенадцать персонажей, составляющих Орден Феникса, то есть своего рода апостолы, спутники Гарри Поттера. Руководит ими Дамблдор, квазианалог символа Бога-отца. Противостоит – Волан-де-Морт и его сообщники, несущие семантическую нагрузку символики сатаны и сил ада. Концепция «смертных грехов» в волшебном мире также построена по типу христианской: это абсолютная власть – боль – смерть (с соответствующими им запретными закланиями: Империа – Круциатус – Авада Кедавра). В седьмой книге мы узнаем полное имя избранницы Гарри – рыжеволосой Джинни Уизли – Джиневра. Гвиневрой, или Джиневрой, звали жену легендарного короля Артура. Рыжие волосы и любовь к человеку, готовому жертвовать собой, являются символами и другой женщины, но уже не в кельтском эпосе, а в христианстве. Это знаменитая Мария Магдалина. Таков культурологический смысл образа Джинни, воплощающего в себе символы легенд об Артуре и, главное, символ спутницы Иисуса Христа – Марии Магдалины.

Христианские реминисценции в символическом поле эпопеи этим далеко не исчерпываются. Но рассмотренных уже достаточно для того, чтобы сделать определенные выводы. Изложенная в эпопее символизированная мировоззренческая концепция, на наш взгляд, является не чем иным, как квазихристианством, то есть ложным, превращенным христианством, с обязательными псевдоапостолами, системой превращенных христианских ценностей и квазихристом Гарри Поттером, созданным по воле автора в контексте постмодернистской культуры, в котором символы служат инструментом выявления реципиентом смысловой сферы текста за счет вписывания его в контекст культуры, который обуславливает интерпретационно-рецептивный процесс.

Библиографический список

1. Залеская М. К. Феномен Гарри Поттера, или Разоблачение черной магии. – М. : Вече, 2007.
2. Каспэ И. Народ за Гарри Поттера // Иностранная литература. – 2001. – № 5.
3. Кельтская мифология : энциклопедия. – М. : Эксмо, 2002.
4. Похлебкин В. В. Словарь международной символики и эмблематики. – М. : ЗАО Центрполиграф, 2007.
5. Ратке И. Гарри Поттер и расколдовывание мира // Вопросы литературы. – 2005. – № 4.
6. Роулинг Дж. К. Гарри Поттер. Т. 1–7. – М. : ООО «Изд-во «РОСМЭН-ПРЕСС», 2004–2007.
7. Тен Ю. П. Символы России и зарубежных государств. – Ростов н/Д : Феникс, 2008.
8. Энциклопедия символов / Е. Я. Шейнина. – М. : ООО «Изд-во АСТ»; Харьков : Торсинг, 2003.
9. Энциклопедия символов / В. М. Рошаль. – М. : АСТ; СПб. : Сова, 2007

IV. НАЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

ДАРДМЕНД И А. БЛОК: ОНТОЛОГИЯ И ЭСТЕТИКА НАЦИОНАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКОГО ОТКРОВЕНИЯ В СОПОСТАВИТЕЛЬНОМ АСПЕКТЕ

Р. Ф. Бекметов

Институт филологии и искусств
Казанского (Приволжского) федерального
университета, г. Казань, Республика Татарстан, Россия

Summary. The article is devoted to the phenomenon of mystical Revelation in the national poetic incarnation. Detailing the material for the article were the lyrical systems of A. Blok and Dardmend, writers who have expressed a visionary type of creative mind in Russian and Tatar word respectively.

Key words: mysticism; Russian poetry; Tatar lyrics; A. Blok; Dardmend.

Откровение, как известно, – понятие религиозное, отражающее опыт сверхчувственного постижения истины и соотносимое с предельно напряженным состоянием человеческого сознания. Дух Откровения, если судить о нем по фактам историко-культурного порядка, поэтическому творчеству не чужд, более того – в определенных случаях предполагает его наличие. Ясно, что лирический текст, претендующий на статус некоего Откровения, содержит в себе набор ценностных установок – тех свойств, которые придают ему особое семиотическое положение среди других сложных знаковых систем. Важными свойствами поэзии этого рода следует назвать 1) символично-мистическую окраску образных единиц текста, 2) концентрированную экзальтацию лирического героя (нередко объективированную в слове ипостась личности самого автора-творца), 3) специфичность художественной формы, создающей устойчивую иллюзию тесной связи человека и божественного космоса. Качества эти образуют универсально маркированный фон поэзии мистического Откровения. Возникают вопросы: воплощается ли инвариант в вариативных национально-словесных картинах мира и как – иллюстративно, в каком механизме конкретных деталей?

Ответ на первый вопрос носит явно утвердительный характер, поскольку всякое целое реализуется через систему взаимосвязанных частей; это – общее место, почти постулат в современной структуральной поэтике. Ответ на второй вопрос требует большей развернутости, поэтому в качестве примера сошлемся на творческое наследие двух поэтов, сумевших с различной степенью интенсивности и глубины выразить потаенное представление о сущности своих отношений с запредельным началом. Конечно, следует учесть, что

каждый из поэтов «питается» соками той национальной традиции (татарской и русской), к которой принадлежит объективно. В широкой историко-культурной перспективе эти традиции упираются в цивилизационную составляющую единого человеческого пространства («жизненного мира», по определению Э. Гуссерля). К этому надо добавить еще и индивидуально-авторский угол преломления внешних реалий, чтобы понять, о явлениях какой разнонаправленной сложности идет здесь речь. Попробуем, тем не менее, пунктирно наметить линию различения двух художественных систем в свете заявленной проблемы.

А. Блок, несомненно, поэт мистического склада, яркого интуитивного опыта с внутренней установкой на богопознание. Дардменд в таком плане типологически А. Блоку близок, но есть одно видимое отличие. А. Блок в стиле своего литературного письма «пространствен», «протяжен», «растянут», выражением чего является лирическое многословие. Достаточно сказать, что ранний блоковский цикл «Стихов о Прекрасной Даме», написанный в два небольших года, включал около 600 стихотворений, посвященных одной-единственной теме – любви. При этом образное слово поэта насыщено глубиной смысловых нюансов, отчего кажется, что многословие А. Блока – это следствие особого желания, связанного с необходимостью сиюминутного охвата мыслимой и представимой полноты положительного идеала в его трагическом воплощении; говоря фигурально, А. Блок живет нескончаемым движением к цели, в то время как цель постоянно удаляется. Дардменд, напротив, крайне скуп на слова, сдержан и устроен. Его способ художественной вербализации логичнее было бы назвать методом «бережливой кисти». Этот подход в границах дзэн-буддийской философии указывает на созерцательную грань общения с Единым, когда текст создается после длительной медитации, но в результате мгновенного озарения. (Естественно, об историческом дзэн-буддизме применительно к татарскому поэту говорить нельзя; речь идет только о скрытом, внутреннем родстве: метод «бережливой кисти» – общевосточный по духу, в татарском культурном сознании его своеобразным аналогом является такой важный атрибут, как «внимание к подробностям, едва ускользающим деталям чего-либо» во всем комплексе возможных следствий). Отметим, что существует два типа поэтического творчества в процессуально-деятельностном аспекте: экстенсивный и интенсивный. Первый тип ориентирует художника на динамичное освоение жанрово-стилевых форм и – соответственно – стихийное объятие явлений в их пестром многообразии. Второй тип требует «вертикальной» концентрации субъектного мышления, когда символично-образный словарь творимого текста в плане выражения остается равным себе, но в плане содержания обретает сеть добавочных смыслов по принципу игровой комбинаторики. И А. Блок, и

Дардменд, таким образом, – поэты интенсивного творчества, но если первый тяготеет к эстетике широкого и пластического самодвижения готовых и заданных словесных форм, отражая пространственную доминанту мифологемы «русской женственной души», то второй – скрупулезен и внимателен к частным проявлениям общего Первоначала, выражая национально-самобытную сдержанность чувств и логико-семантических построений.

Сказанное относится к числу отвлеченных закономерностей. Уместно было бы взглянуть на то, как текстовый материал доказывает типологическую общность и различие двух творческих мышлений. С этой целью произведем одно простое наблюдение: попытаемся понять, как активизируется у А. Блока и Дардменда слуховой момент восприятия мира идеальных сущностей; ведь именно слух в Откровениях нередко становится наиболее чутким органом связи «Неба» и «Земли». У Дардменда герой зачастую изображен в положении человека, вслушивающегося в тишину Вселенной. Изначальной причиной слуховой сенсорики является глубинная экзистенциально-космическая тоска, сосредоточенная в душе субъекта как коллапсирующая точка, готовая, вопреки силовому закону, истечь в мир, лежащий за ее пределами. Подобное состояние (есть некоторые основания полагать, что поэт художественно изображает одну из разновидностей т. н. «измененного сознания») вызывает к жизни неожиданный звук в смене тягучих ритмомелодических рядов, за которым следует вопрошающее слово героя. В стихотворении «Ятам кайчаклары моңлап...» («Лежу в минуту грустную...») [1, с. 12] этот «слуховой взрыв» провоцирует возникновение двух основосущих вопросов: «Ни бу?» («Что это?») и «Нинэндер бу?» («Отчего это? / Откуда это?»). Онтологичность предельных вопрошаний подчеркивает вечный диалогизм человеческой экзистенции, ибо вместо прямого ответа герой (в земном измерении!) слышит «журчание воды» («гөрли су») и «шум листвы» («тирэклек тирбәнэ, шаулый») – природные знаки Откровения. (Это напоминает ветхозаветный эпизод трагических обращений Ионы к Богу, когда Бог, парадоксально уклонившись от ответа, представил очам изумленного пророка мир, созданный Его мудростью). У А. Блока раннего периода запредельный мир, как правило, «расшит» обертонами выразительного полнозвучия в пересечении с иными формами манифестации высокой Истины (световой, цветовой, интимно-тактильной, интеллигентной). «Колокольные звоны», «всплеск весел» <на реке>, «взмах <ангельского> крыла» [2, с. 45] – все эти образы в бесчисленных вариациях проходят через поэтические произведения А. Блока, насыщая наличную реальность новым эстетическим видением. Мир «Неба» описан «земным» полнокровным языком; дардмендовской пейзажной скудости и сосредоточенной суровости здесь нет.

Библиографический список

1. Дардменд. Шигырълэр. Стихотворения / авт. предисл. и пер. с татар. В. Думаева-Валиева. – Казань : Татар. книж. изд-во, 2009. – 160 с.
2. Блок А. А. Поэзия. Драма. Проза / сост., вступ. ст. и примеч. А. Туркова. – М. : Олма-Пресс, 2001. – 799 с

НАЦИОНАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ДИЛОГИИ А. КЕШОКОВА «ВЕРШИНЫ НЕ СПЯТ»

А. Л. Кушхова

Кабардино-Балкарский государственный университет
им. Х. М. Бербекова, г. Нальчик,
Кабардино-Балкарская Республика, Россия

Summary. The article is devoted to defining the national literature peculiarity on the Keshokov's novel «Tops do not sleep». The author regards the national peculiarity as an element of the novel's style, which serves as a realistic representation of reality.

Key words: national literature; art ethnographism; the national world image; Adyg culture.

Национальные литературы Северного Кавказа (кабардинская, адыгейская, черкесская, абазинская, балкарская, карачаевская, чеченская, ингушская, осетинская) характеризуются особым отношением к художественному этнографизму. Писатели, реалистически отображая в произведениях окружающую их действительность, стараются также психологически верно изобразить своих героев, объяснить их характеры. Поставленная задача требует обращения к художественному этнографизму как средству воссоздания национальной действительности. К данной проблеме обратился еще А. Шортанов в первом кабардинском романе «Горцы» (1954), воссоздавая самобытный национальный мир со специфическим укладом жизни, этнокультурные традиции и обычаи. Художественно оправданными и необходимыми этнографические детали становятся, на наш взгляд, и в произведениях Е. Уруймаговой «Навстречу жизни» (1951), Ж. Залиханова «Горные орлы» (1961), А. Кешокова «Вершины не спят» (1965), И. Базоркина «Из тьмы веков» (1967), Х. Теунова «Род Шогемоковых» (1969), Б. Гуртуева «Новый талисман» (1969) и др. Этноментальные сведения, заключенные в этих романах, наполняют произведение самобытным духом, культурой народа, передают национальный колорит, помогают создать глубоко реалистические национальные характеры.

В романе А. Кешокова «Вершины не спят» этнографические детали становятся дополнительным источником информации о жизни народа, его вековых традициях, психологии, духовной и материальной

культуре. Автор воспроизводит бытовые картины жизни кабардинского села начала XIX столетия, он умело вводит в повествовательную ткань произведения самые различные стороны адыгской культуры. Это обычаи гостеприимства, кровной мести, свадебные обряды, обряды, связанные с рождением ребенка, с уходом человека из жизни и т. д. Так, одна из глав посвящена празднику в честь новорожденного, сына Мусы и Мариат. А. Кешоков подробнейшим образом описывает этот праздник, который в народе называется «койплиж чариша». Здесь устраивались игры, молодежь развлекалась, соревновалась в ловкости, силе. Вот как описывает писатель этот праздник: «Посредине просторного хозяйского двора... стояли два столба сажени в три с лишком; с поперечного бруса свисали большой каравай хлеба и круг красного копченого сыра. К хлебу и сыру были привязаны... куски туалетного мыла, шелковые платки, ленты... фигурные пряники, конфеты... К бруску со всеми этими волшебными приманками был прикреплен ремень, смазанный маслом и мылом». Любой смельчак мог взять понравившийся ему подарок, однако Эльдар просит Тембота, сына Астемира, чтобы тот взобрался по ремню и достал для него духи, которые предназначались Сарыме. «Конечно, сам Эльдар непременно влез бы по ремню – что за трудность для такого силача? – объясняет А. Кешоков. – Но ему не позволяет сделать это достоинство парня, которому уже пора джигитовать на коне, а не карабкаться по скользкому ремню на глазах у девушек» [2, с. 52].

Реалистические картины национально особенного, самобытного, своеобразного у А. Кешокова обогащаются художественным психологизмом. Так, психологически и этнографически верно автор рисует душевную борьбу танцующих влюбленных на празднике: «...Сарыма переходила от одного к другому кавалеру, и каждый норовил покрепче пожать ей руку, отчего у девушки выступили на глазах слезы. Но выйти из круга считалось неприличным... Почему он не оставляет Гашане? Не знала Сарыма, что Эльдар был бы рад оставить Гашане и взять за руку Сарыму, но никто не перенимает у него Гашане, а оставить девушку во время танца – значит обидеть ее. Только перед самым концом танца один из кунаков Эльдара развязывает ему руки, приглашает Гашане... Преодолевая волнение, Эльдар перенимает Сарыму. Эльдар увидел ее счастливую улыбку, понял, что хотела она сказать ему, – и все недавние сомнения как рукою сняло. Эльдар не сводит с нее взгляда. Она отвечает лишь уголком бархатного глаза, но большего ему и не нужно...» [2, с. 57]. Художественный этнографизм, как мы видим, становится в романе элементом психологического анализа и характеристики героя, так как в своих поступках, действиях и словах персонажи романа руководствуются неписанными законами «адыгэ хабзэ», его нравственными и этическими нормами.

Часто отношение к древним традициям выступает как средство характеристики персонажа. К примеру, Инал Маремканов равнодушен к национальным обычаям и зачастую даже пренебрегает ими, Казгирей же, в отличие от него, глубоко уважает адаты предков.

Обычай гостеприимства, распространенный среди горцев, требует уважительного отношения к каждому гостю, кто бы он ни был. Даже если кровный враг приходит с просьбой о помощи или с просьбой укрытия, хозяин («бысым») не вправе был не принять его. «Гостеприимство... ставит всякого, кто прибегает к нему, в полную защиту от всякого рода насилий. Хозяин защищает его при всякого рода обстоятельствах своей жизнью и жизнью своих близких... за убийство или оскорбление гостя мстят, как за смерть кровного родственника» [1, с. 100], – отмечал немецкий ученый-энциклопедист XVIII в. П. С. Паллас.

Следуя обычаю гостеприимства, Думасара и старая нана отказывают Дисе в ее просьбе отдать Сарыму: «Я не позволю тебе совершить злодеяние в моем доме. Она моя гостья, я защита ей...» [2, с. 76], – говорит Думасара соседке.

Невольным следствием данного обычая становится в романе и смерть Касбота Маремканова. « – Прекрати, сосед! Прекрати! – кричал Кургоко. Животное ищет защиты, оно в моем доме. Уходи!.. Кораном заклинаю, перестань! Не смей!..» [2, с.133]. Однако это не остановило Касбота: в порыве дикого припадка Маремканов убил собаку, а Кургоко Матханов, защищая ту же собаку, – Касбота Маремканова.

С институтом гостеприимства у кабардинцев связан был особый застольный этикет. Существовали определенные правила: правила рассаживания гостей, подачи угощения, поведения за столом, произнесения тостов и т. д. Глава «Тхало в доме Жираслана» посвящена изображению красоты кабардинского застолья. Самым главным блюдом у горцев считалась правая часть бараньей головы. После подачи бараньей головы тхамата должен был разделить ее на части и угостить ими гостей. Вот как эта процедура описывается в книге Г. Х. Мамбетова: тхамата «клал полговы на ладонь левой руки и ножом отрезал ухо, которым угощал обычно одного из обслуживающих, который и давал нож, чтобы отрезать ухо, затем отламывал переднюю носовую часть и отдавал с правой стороны. Затем разламывал заднюю часть головы на две части: одну из них с глазом оставлял себе и сам съедал, а другой угощал третьего, сидевшего с левой стороны. При этом тхамата говорил им различные пожелания» [3, с. 217].

В диалогии «Вершины не спят» вышеописанная процедура называется «священнодействием», «труднейшей из обязанностей таматы». «Кому, как не Жираслану, знать обычаи и правила стола, собравшего стольких достойных людей!» [2, с. 409], – пишет А. Кешоков. Жираслан уверенно справляется с поставленной задачей, так

что все остаются довольны: Эльдару досталось ухо, мозговая часть – доктору Василию Петровичу, щеки и губы были переданы Астемиру, бараний глаз – Казгирею – «самому почтенному и желанному гостю». Так хитроумный Жираслан сумел расположить к себе недавних «недрузгов».

Известно, насколько важен был для адыгов этикет, институт «адыгэ хабзэ» сопровождал горца в течение всей его жизни. Адыги жили строго следуя его законам. Несоблюдение обычаев и традиций строго осуждалось и преследовалось людской молвой. Свадьбе – самому главному событию в жизни человека – придавали большое значение, она длилась несколько дней, а то и недель, и каждый чужой человек, который приходил на свадебный пир, считался дорогим гостем.

Художественное изображение свадебного обряда в романе «Вершины не спят» необычайно ярко и поэтично. А. Кешоков подробно описывает красоту, величие и торжественность кабардинской свадьбы, и всю ее атрибутику: игры, песни, танцы, скачки, стрельбу, пиршество. При описании свадьбы писатель строго следует обычаю: «все протекало с требованиями адыге-хабзе», «Эльдару не подобало находиться близко к невесте», «согласно обычаю, невеста со своими наперсницами заперлась в доме матери», «Думасара встречает Баляцо с символическим кубком в руках» и т. д. А. Кешоков шаг за шагом прослеживает движение свадебной процессии из дома невесты в дом жениха. «Достойное выполнение обычая требовало простора» [2, с. 304], – пишет автор. Всадники, сопровождающие невесту, скачут по всему аулу, выходят за околицу, по пути устраивая игры и состязания.

Такое подробное изображение свадебного обряда не усложняет сюжет произведения, а органично входит в романную ткань, обогащая ее поэтику. Этнографические детали и мотивы в романе «Вершины не спят» передают нам дух народа, раскрывают его сущность, физически зримо и наглядно воссоздают то время.

А. Кешоков не беспристрастно относится к культуре своего народа, некоторые обычаи он принимает, описывает их с любовью, другим дает отрицательную авторскую оценку. Это относится к обычаю кровной мести.

С давних времен у кабардинцев, балкарцев и многих других народов бытовал институт кровной мести. Ценой за нанесенную обиду, ненамеренное или преднамеренное убийство могла быть только кровь обидчика. Причем кровная месть распространялась не на одну семью, в этом участвовали и родственники, и весь род, кровная месть передавалась из поколения в поколение. Каждый должен был отомстить за пролитую кровь, иначе его обвинили бы в трусости, бесчестии, а самое главное для горца было сохранить честь и достоинство.

В романе «Вершины не спят» А. Кешоков показывает, что дикий обычай кровной мести изжил себя. Приходит новое время, и возникают новые человеческие взаимоотношения, люди по-другому начинают смотреть на мир и порядок в нем. Этнографические реалии вплетаются в историческую действительность. Происходит переоценка ценностей, переосмысливание своих культурных традиций. Инал помнит увещания матери, просьбы старой женщины не мстить сыновьям Кургоко, помнит он и своего учителя – Степана Коломейцева, который внушал ему: «Кровная месть заразная болезнь отсталых народов. Ее надо лечить, а не распространять между людьми. Помни, Инал, эти слова лучших людей твоего народа» [2, с. 146]. Инала Маремканова и Казгирея Матханова разделяет не столько пролитая кровь, сколько разное мировидение, разная идеология: Инал – большевик, Казгирей – шариатист.

Таким образом, изображение условий жизни и быта кабардинцев служит в романе А. Кешокова «Вершины не спят» не только воссозданию полной картины национальной жизни, но и ее реалистическому воспроизведению в историческом аспекте. Художественно осмысливая окружающую действительность, писатели Северного Кавказа (И. Базоркин, Ж. Залиханов, Б. Гуртуев, А. Кешоков, Е. Уруймагова и многие другие) обоснованно вводили в повествование этнографические детали и мотивы.

А. Х. Мусукаева считает, что одна из главных заслуг северокавказской романистики «в том и заключается, что она практически доказала эффективность художественного этнографизма, его важнейшую роль в романном повествовании как национальной доминанты, реально раскрывшей национальные особенности психологии и древнейшей культуры народов» [4, с. 127].

В романе А. Кешокова «Вершины не спят» этнографические вкрапления становятся дополнительным источником информации о жизни народа, его вековых традициях, психологии. Автор воспроизводит бытовые картины жизни кабардинского села начала XX столетия, он умело вводит в повествовательную ткань произведения самые различные стороны адыгской культуры. Таким образом, художественный этнографизм выступает в романе «Вершины не спят» как важная категория поэтики, служащая наиболее полному раскрытию авторского замысла.

Библиографический список

1. Казанов Х. К. Культура адыгов. – Нальчик : Эльбрус, 1993.
2. Кешоков А. П. Собрание сочинений. В 4 т. Т. I. Вершины не спят. – М. : Современник, 1981.
3. Мамбетов Г. Х. Традиционная культура кабардинцев и балкарцев. – Нальчик : Эль-Фа, 2002.
4. Мусукаева А. Х. Северокавказский роман. Художественная и этнокультурная типология. – Нальчик : Эльбрус, 1993.

**ТЕМА «СЛУЧАЙНОГО СЕМЕЙСТВА»
В ТВОРЧЕСТВЕ АЯЗА ГИЛЯЗОВА
(НА ПРИМЕРЕ ПОВЕСТИ «ЛЮБОВЬ И НЕНАВИСТЬ»)**

**М. М. Хабутдинова
Казанский (Приволжский) федеральный университет,
г. Казань, Республика Татарстан, Россия**

Summary. The article is dedicated to the “sluchainoye semeistvo” (“the accidental family”) theme in the “Love and hatred” novel, written by Ayaz Gilyazov. This theme is the key one in the works of this Tatar writer and remains in many of his novels.

Key words: the Tatar literature; Ayaz Gilyazov; accidental family; patriarchal family.

Аяз Гилязов (1928–2002) не раз в своих письмах, дневниковых записях признавался, что выделяет в русской литературе Ф. М. Достоевского как самого великого мыслителя, глубже всех проникнувшего в бездну человеческого духа. «Да, кого-то тюрьмы-каторги раздавили, превратили в духовного инвалида, наделили чувством подавленности, а Достоевский вышел из тюрьмы пророком», – так оценивает масштаб личности русского писателя А. Гилязов в автобиографическом романе «Давайте помолимся!» [3, с. 183].

К теме «случайного семейства», широко разработанной в творчестве русского классика, А. Гилязов впервые обращается в повести «Любовь и ненависть» (1972–1973). Татарский писатель проблемно и остро рисует процесс ломки старых патриархальных отношений под натиском государственной идеологии. В русской литературе социалистического реализма эта тема получила впервые свое развитие в романе Ф. Гладкова «Цемент» (1925), а в татарской литературе – в творчестве Х. Такташа («Живущие без никаха» (1925), «Поженились» (1925), «Исповедь любви» (1927), «Утраченная красота» (1928), «Улыбающийся незнакомец» (1929)).

А. Гилязову бесконечно дорог порядок, царящий в патриархальной татарской семье: «добропорядочная семья» определяется в повести как семья, где соблюдаются «все старые, добрые обычаи». В оценке семьи он отталкивается от мусульманской аксиологии, так как ислам сыграл огромную роль в формировании отношения татар к семейным ценностям. Если обратиться к Корану, то легко можно обнаружить на каждой его странице один или несколько аятов, относящихся к вопросам семьи. Татарская семья всегда воспринималась как большая семья, включающая в свой круг большой набор родственников, что повышало значимость семьи и позволяло воспитывать детей в рамках внутрисемейных отношений. Ислам беспощадно боролся с алкоголизмом, прелюбодеянием, запрещал распущенность нравов, внебрачные отношения между полами – все это служило дополнительным фактором укрепления семейных уз. В та-

тарской мусульманской семье роли четко распределены, что также служило упорядочиванию отношений.

Семья, в которой воспитывался Искандер – главный герой повести, характеризуется как «добропорядочная семья», во главе которой стоит «настоящий мужчина». Дед Искандера Джихангир, ветеран русско-японской войны, рисуется человеком бывалым, прошедшим «через семь врат ада». Чтобы утвердить за семьей «славу рода орлиного», он притащил во двор «Трон орлов» – «огромный камень» с вершины скалы. Этот поступок старика нарисован в стилистике богатырского подвига: «Сколько колес он поломал, сколько веревок порвал! Но оковал колеса арбы сталью, поставил оглобли из молодого дуба, отколол верхушку скалы и один завалил огромный камень на арбу», привез во двор, «обтесал, выровнял, тонкой арабской вязью написал свое имя и приладил к камню толстую дубовую доску» [2, с. 178]. Спокойствие Джихангира бабая, Хабибрахман-абзья подросток сравнивает с величием и спокойствием скал, которые стоят на юго-востоке аула. Родовым знаком семьи стал «табагач» (приспособление, которое использовалось для установки в печь и излечения сковороды), которое также подчеркивало руководящую роль мужчины в семье. Т. о., «Трон орла» становится своего рода памятником татарскому мужчине, символизирующим его мужество, силу, мощь, целеустремленность, предприимчивость, трудолюбие, хладнокровие, неторопливость, немногословность. Патриархальная семья прочно вписана в татарский мир. Глубоко символично название деревни Имяньлебаш (буквально «Состоящая из дубов»).

Искандер обостренно переживает отсутствие отца, который на фронте: «Тут я до боли в сердце ощущаю, что отца нет рядом! Будь он здесь, без лишних слов понял бы мое состояние, сам бы взялся за все эти дела и разделался бы с Чулаком и Маулихой в два счета» [2, с. 220–221]. Искандер надеется на то, что жизнь в ауле изменится, когда вернутся с войны «настоящие мужчины». Подросток нуждается в отцовском совете и активном соучастии. Восприятие героем письма отца раскрывает взаимоотношения в семье – взаимоотношения любящих людей (ср. эпизод с письмом матери в романе «Преступление и наказание»). Семейная привязанность, ощущение духовного единства и ответственности за судьбу близких людей заставляют Искандера по-взрослому смотреть на себя и свои поступки. С детства закладывались родителями традиции, которые помогают подростку выстоять в трудные моменты жизни, сохранить в себе истинно человеческое.

Однако А. Гилязов, с присущей ему мужественностью, констатирует первые, пока единичные отступления от вековой традиции. Крупным планом изображая семью Маулихи-апы и Биктимера, художник слова вскрывает причины деформации «ячейки общества», каковыми становятся безволие мужа, прелюбодеяние и ленивость

супруги, советская концепция эмансипированной женщины. Вот почему А. Гилязов, характеризуя Биктимера – главу семьи, прибегает к демаскулинизации, называет его «покорным мужем», выполняющим по дому работу, которую «не делал, наверное, ни один татарин-мужчина».

Примечательно, что «случайное семейство» в повести «Любовь и ненависть» показано глазами подростка Искандера, выросшего в патриархальной татарской семье: в семье Маулихи-апы «было восемь женщин, но всю женскую работу делал Биктимер. И полы мыл, и воду носил, и корову доил, и даже муку просеивал, что вообще не делал, наверное, ни один татарин-мужчина. Маулиха-апа славила не только своим подвижным подолом, но и своей ленью» [2, с. 169]. Когда мужа забрали на фронт, дом пришел в запустение: «Полон дом девочек, а пол не метен, везде пыль и грязь» [2, с. 182].

Искандер обращает внимание на то, что супруга Биктимера всегда подчеркивала свою приверженность большевистским идеалам. Маулиха была активной участницей всех собраний, всегда спешила занять место в президиуме. «О чем бы речь на собрании ни шла... Маулиха-апа говорила свое: «Мы некогда угнетенные мусульманские женщины, извечно были рабами своих мужей. Теперь स्वाбуда! Теперь власть наша! Теперь вы не можете заставить нас мыть вам ноги! В книге сказано: женщины имеют одинаковые права с мужчинами, даже больше прав, так как они женщины. Значит, мужчины должны больше потеть»»; «Наша дорогая Советская власть открыла дорогу угнетенным женщинам Востока в светлую-пресветлую жизнь, дала स्वाбуду, подняла нашу цену! Давайте пользоваться данной нам स्वाбудой, не будем мириться с гнетом мужчин! Мы, мусульманские женщины...». «Она ходила в красной косынке, развевая длинным подолом платья с оборками и пышными рукавами, со значками МОПРа и ПВХО на груди». Невольно подросток сравнивает Маулиху-апу с матерью, которая всегда старалась быть незаметной, трудилась как пчелка во благо своей семьи.

«Свабуда» по-советски обернулась развратом, распущенностью нравов: «Особенно любила мать Каримы поговорить с приезжими уполномоченными и корреспондентами», и «почти каждый год Маулиха-апа дарила своему рыжему Биктимеру то беленького ребеночка, то рыженького, а то и вовсе цыганенка» [2, с. 169–170]. Дочери, не получив в детстве должного воспитания, выросли под стать матери: ленивые, неопрятные, злые на язык. Наблюдая за Чулаком и Маулихой, красовавшимися в своей наглости и бесстыдстве на тарантасе, мать Искандера тихо произносит: «Бесстыдные... Ведь мужняя жена! Изба полна детей. А двое – уже невесты, кто возьмет их замуж, если у них мать такая?» [2, с. 214]

Любовь к Арзу обострила чувства героя. Он ловит себя на том, что стал иначе воспринимать происходящее вокруг. Воспроизводя

поток сознания подростка, писатель погружает нас в акт его взросления: «недавно еще мы были мальчишками, а сейчас, когда старшие ушли на фронт, мы стали на их место». Искандер оценивает односельчан сквозь призму мужского идеала. Так, к «настоящим орлам» он относит и Хабибрахмана-абзья, деда Арзу. Его образ, на первый взгляд, соответствует идеалу «отца» в советском проекте мужественности: участник гражданской войны, активный участник коллективизации, который не давал «покоя тем, у кого были нечистые помыслы», руководитель колхоза, работник МТС, постоянный подписчик газеты «Правда». «Спина Хабибрахмана-абзья была пряма, а фигура стройна, плечи крепки и широки, как у грузчика, а русые волосы слегка вились». «Голос у него басовитый, такой, какой должен быть у настоящего мужчины», – считает Искандер [2, с. 223]. Однако А. Гилязов считает нужным рассказать читателям о том, как, будучи председателем колхоза, старик, хотя и согласился превратить мечеть в «красный молодежный клуб», но выступил против «разрушения» минарета: «Надо воспитывать души людей, вырастить нового человека, а это нельзя сделать через разрушения. Минарет нам не мешает, его поставили наши деды...» [2, с. 221]. Этот поступок снял личину «отца» с Хабибрахмана-абзья, оказалось, что он на деле исполняет роль «народного заступника», стремясь защитить своих односельчан от несправедливости.

Однако неисполнение Хабибрахманом-абзыем в своей семье отцовских функций привело к тому, что, достигнув преклонного возраста, в глазах односельчан он не превратился в старейшину-аксакала. Образ сына-предателя (донес властям о позиции отца в деле разрушения минарета), щеголя, гуляки, зимогора, дается через демаскулинизацию. В облике Малика Ямашева автор подчеркивает женские черты: «Носил Малик яркую красную рубашку с расшитым подолом, а поясок с голубыми кистями перетягивал тонкую, как у красавицы талию. В летнюю и в зимнюю стужу на ногах его скрипели начищенные хромовые сапоги». «...Я не любил его, не любил его смазанные волосы, его бесстыдные круглые голубые глаза с поволокой, а когда он говорил, собирая губы кренделем, то было похоже на мурлыканье сытого кота. А уж духами себя поливал! Бывало, пройдет Малик по улице, а кажется, будто под окном черемуха зацвела! Вот какой это был щеголь!».

Сын Хабибрахмана, женившись, не остепенился: «Вел себя так, будто холостой парень: ходил по посиделкам, танцевал в клубе, ночевал с приезжавшими в аул в гости девушками, не давал тропинкам зарости травой и в те дома, где жили вдовы помоложе...»

Сын – разрушитель родной семьи стал разрушителем и жизни в целом: «сколько несчастья, сколько горя и разрушенных семей оставил этот Малик», став зимогором, «сын изменил и труду хлебороба», не в силах жить дома, «шатался по всей земле», пристрастил-

ся к самогону и умер в удмуртской деревне «от прободения слепой кишки» [2, с. 221–222].

Под стать мужу и «вертунья Фатима». За все страдания, которые она натерпелась от мужа, она возненавидела его семью, «весь этот дом, и наш аул». После смерти Малика вышла замуж за шахтера-татарина, который приехал в отпуск в деревню, и уехала с ним на Донбасс, бросив дочь на «попечение к деду, который и сам нуждался в уходе, потому что жена его, знаменитая наша кружевница, к тому времени умерла». Худая слава родителей преследовала Арзу. Мать Искандера запрещала старшему сыну дружить с девушкой: «Из этой девушки никогда не получится нужной нашему дому скромной женщины! Будет такой же бесхвостой сорокой, как и отец!» [2, с. 224].

Проблема самости приобретает в повести национальное звучание. А. Гилязов наделяет образ мечети символическим значением. Показательно, что одним из элементов ее архитектуры является михраб – арка в стене, к которой обращены верующие во время молитвы. Это слово, производное от «хараб» («борьба»). Михраб подразумевает борьбу с шайтаном, внутренним врагом и самостью. Общеизвестно, что мечеть – «место, где простираются ниц», – является священным сооружением для поклонения мусульман Аллаху. Минарет – высокая колонна, подобная башне, используется для произнесения азана с целью призвать верующих для чтения намаза. Таким образом, минарет выполняет упорядочивающую функцию: намазы определяют ритм жизни уммы – семьи мусульман. Малик с дружкой, спилив минарет, вверг жизнь общины в хаос. Он предал отца: донес властям о его позиции с минаретом. Образ Малика у А. Гилязова – крайняя вариация *гордого человека*. Трагедия Хабибрахмана абзья – урок, назидание современникам писателя. Уход отца из семьи, ненадлежащее исполнение отцовских функций ведет к трагическим последствиям. Символична смерть Малика от воспаления *слепой кишки*. Общеизвестно, что в ходе эволюции этот отросток утратил свои функции. Малик – человек, живущий вне традиции, – обречен, по мнению автора, на гибель как всякий, кто посмел возгордиться над родной землей, погрузившись в пучину *самости*.

Советская деревня структурируется не вокруг *мечети*, а вокруг – *пожарной каланчи*. Общеизвестно, что слово каланча произошло от тюркского слова *kala* – крепость. Первопричиной хаоса в семье у А. Гилязова становится хаос в государстве. Власть в деревне принадлежит председателю колхоза и его правой руке – Однорукому Гибадулле. Этот пожарник по прозвищу Чулак держит в страхе всю округу. Он – вор, лгун и зубоскал. «На отхожих промыслах» Гибадулла потерял руку. В селе поговаривали, что он, работая в Челнах кладовщиком, «крепко воровал», «когда во время ревизии открылись его проделки, он, испугавшись тюрьмы», предпочел стать

инвалидом: «попал рукой в барабан шерстечесалке». Сейчас он жил в деревне бобылем, а раньше был трижды женат.

Чулак презентуется как часть объектного мира. Живой и вещный мир скрепляет мотив еды: Возле пожарки у Чулака был «маленький огород, там рос зеленый лук, укроп, капуста и огурцы». «Он не упускал случая покутить, мог на спор выпить четверть водки и съесть целого барашка» [2, с. 164]. У татарского писателя пищевое изобилие сочетается с ленью, праздностью. Чтобы закрепить свой властный авторитет, пожарник зимой и летом носит длинно-полую шинель, а на голове буденовский шлем.

Мальчишки «тащили ненасытному Чулаку» «вкусную снедь» за то, что он в полутемном чулане показывал якобы свою засохшую руку. Так власть в повести приобретает дьявольский оттенок. Искандер нерешительно поглядывает «на ветхую каланчу», которая показалась ему «вдруг каким-то чудовищем», «а Чулак вверху – глаз этого чудовища». *Каланча* в повести символизирует деспотию власти. А. Гилязов обыгрывает через *минарет каланчу* вовсе не случайно. Минарет Калан – достопримечательность Бухары, была символом деспотии эмирской власти. Общеизвестно, что с большого минарета сбрасывали за серьезные проступки преступников [4, с. 62]. Неслучайно в конце повести появляется образ «темной силы, которая свила гнездо в нашем ауле». Маулиха, Сирай – лишь орудие этой силы.

Таким образом, через оппозицию семьи «прежде – теперь», различных форм семьи: «случайное семейство» / «патриархальная семья» формируется в повести «Любовь и ненависть» понятие «советская семья», которая сродни «случайному семейству». Татарский писатель при этом отталкивается от мусульманской аксиологии. Обособление, атеизм, приведшие к разложению общества, хаосу, ведут, по его убеждению, к появлению «случайного семейства». Эта тема получит свое развитие в дальнейшем в повестях «Посередине», «В пятницу, вечером...», романах «За околицей луга зеленые», «В чьих руках топор?», «Тоньше струны, острее меча». Незадолго до своей смерти А. Гилязов признается: «Я должен был стать учеником Достоевского. Однако татарская литературная жизнь загнала меня в узкие рамки. Мне не хватило твердости, ершистости и упрямства. Правда, я, не дожидаясь ничьего одобрения, написал «Три аршина земли»... Когда вокруг суетились «серые» писатели, я успел написать романы «В чьих руках топор?», «Давайте помолимся!» ко времени, когда лишь забрезжила надежда, что небо над татарами начнет очищаться от туч». Обозревая пройденный путь, А. Гилязов приходит к выводу, что в творчестве он всегда стремился быть «воистину сильным и честным» [1].

Библиографический список

1. Архив писателя: Дневниковая запись от 13 июня 2001 г. (неопубликованный источник).
2. Гилязов А. Любовь и ненависть // Гилязов А. При свете зарниц. – М. : Советская Россия, 1990. – С. 159–284.
3. Гилязов А. Давайте помолимся! – Казань : Тат. книжн. изд-во, 1997. – 448 с.
4. История Узбекистана. Т. 2. – Ташкент : Фан, 1993. – 216 с.

V. ИНТЕРТЕКСТ В СОВРЕМЕННОЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКОЙ НАУКЕ

ПРОБЛЕМА ОПРЕДЕЛЕНИЯ «ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ» В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

В. В. Шутова
Башкирский государственный педагогический
Университет им. М. Акмуллы, г. Уфа,
Республика Башкортостан, Россия

Summary. This article reveals the problem of definitions of intertextuality. Problem is relevant in the present time. So in this article we attempt to systematize the different definition.

Key words: intertextuality; intertextual attitude.

Данная статья посвящена проблеме определения интертекстуальности в рамках отечественного литературоведения. На сегодняшний день современными исследователями выделено большое количество различных определений этого литературного термина, но зачастую они носят противоречивый и неполный характер.

Так, например, можно назвать ряд работ таких исследователей, как С. Г. Филиппова, которая опирается на точку зрения М. М. Бахтина о диалогичности. Она пишет: «Это многогранное явление обнаруживает себя в разнообразных видах межтекстовых отношений. Интертекстуальность рассматривается как включение в текст «чужого слова», других текстов с иным субъектом речи, как генезис авторского «Я», являющийся результатом диалога авторских сознаний двух текстов, взаимодействия двух авторских картин мира» [10, с. 157], в данном определении подчеркивается неотделимость авторского начала от текста. Автор рассматривает данное понятие с точки зрения литературы, проводя при этом связь с философией постмодернизма.

Другой современный исследователь, Е. Н. Золотухина, в своей работе уделяет особое внимание категории интертекстуальности в современном русском языке: «Под интертекстуальностью в языке мы понимаем соположение в определенной языковой форме двух или более разных текстов (отражающих разные дискурсы) с целью ожидаемого узнавания интертекстуальности читателем (слушателем)» [4, с. 124]. Она предпринимает попытки обозначить виды интертекстуальности, рассматривая термин с точки зрения общекультурного текста и языка.

Таким образом, мы видим, что существуют различные определения данного понятия: широкое и узкое, литературное и общекультурное. Каждый исследователь предлагает нам свое опреде-

ление понятия, чаще всего опираясь на научные труды маститых ученых, таких как М. М. Бахтин и др. В настоящее время статьи с определениями интертекстуальности носят зачастую обобщающий характер. В данной статье мы рассмотрим различные определения, а также дадим свою интерпретацию понятия «интертекстуальность».

Основы возникновения и развития термина были заложены еще в ранних работах М. М. Бахтина. Он первым высказал мысль о том, что текст связан особыми отношениями не только с элементами системы языка, но с другими текстами. «За каждым текстом стоит система языка. В тексте ей соответствует все повторенное и воспроизведенное и повторимое и воспроизводимое, все, что может быть дано вне данного текста (данность)» [2, с. 283–284]. М. М. Бахтин вводит понятие диалогичности текстов, взяв за основу саму природу данного определения с общекультурной точки зрения, которая затем была развита постструктуралистами.

По мнению Умберто Эко, «Каждая книга говорит только о других книгах и состоит только из других книг» [8, с. 107], соответственно, каждому произведению характерна отсылка к другим текстам. Другими словами, текст – это множество других текстов, существующих в человеческой культуре. Нет такого текста, стоящего изолированно от других, связь между ними поддерживается различными способами. Изучение интертекстуальности является одним из наиболее перспективных направлений. Оно представляется очень важным и в практическом отношении, поскольку оно имеет непосредственный выход к решению актуальных проблем повышения культурного уровня общества.

Термин «интертекстуальность» впервые был введен в зарубежном литературоведении французским филологом, теоретиком постструктурализма Юлией Кристевой в 1967 г., которая, вслед за М. М. Бахтиным, изучает различные свойства текстов, она пишет: «Любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста. Тем самым на место понятия интересубъективности (то есть диалогического контакта или межличностного общения) встает понятие интертекстуальности...» [6, с. 128–129]. Автор подчеркивает связь в виде некой диалоговости, что подразумевает «общение» текстов между собой в ходе их создания или чтения. Она умышленно отказывается от индивидуальности писателя, создающего текст, что особенно характерно всей философии постмодернизма.

Вслед за Ю. Кристевой исследованием понятия «интертекстуальность» занимается Ролан Барт, известный теоретик постструктурализма, который дает, на наш взгляд, самое четкое и емкое определение интертекстуальности: «...текст взрывается, рассеивая в межтекстовом пространстве облако смыслов», затем из этих элементов, «из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже читанных цитат, из

цитат без кавычек» создаются тексты, которые также будут вслед за этим использованы. Такой процесс и получил название «интертекстуальность» [1, с. 46]. Текст для Р. Барта – это общекультурное понятие, не привязанное только к литературным источникам. Рассматривая структуру текста, Р. Барт уточняет, что «текст существует лишь в силу межтекстовых отношений, в силу интертекстуальности» [1, с. 486]. Он, как и Ю. Кристева, сосредотачивает свое внимание на широком понимании текста в русле философии постмодернизма. Затем эту точку зрения продолжает следующий теоретик постструктурализма Ж. Деррида, который предлагает свое, широкое, понимание интертекстуальности: «Мир – это текст», «текст – единственно возможная модель реальности» [4, с. 16]. Другими словами, данные определения объединяет отказ от авторского «Я», от проявления личности автора в тексте, они уничтожают границы текста и рассматривают его широко, с общекультурной точки зрения.

Следующих два исследователя дают свое понимание текста с точки зрения лингвистики. Р.-А. де Богранд и В. У. Дресслер в своем «Введении в лингвистику текста» (1981) определяют интертекстуальность как «зависимость между порождением или рецепцией одного данного текста и значимым участником коммуникации других текстов» [3, с. 26]. С точки зрения лингвистов, интертекстуальность граничит с текстуальностью, которая определяется как дословное, буквальное изложение. Их внимание обращено на то, что рождается после содержания текста, на уровень его восприятия и интерпретации. Создание текста предполагает наличие отсылок на другие тексты, на основе которых он может существовать. Важную роль играет также восприятие текста. В силу своей начитанности, каждый создает свою картину мира на основе прочитанных им текстов. Из этого следует, что и воспринимать текст мы можем по-разному. С другой стороны, автор, в свою очередь, создает тексты также на основе своего восприятия действительности. Отсылки к разным произведениям носят зачастую субъективный характер, когда автор старается передать то, как он видит мир.

Таким образом, понятие получило широкое распространение и развитие, и, несомненно, работы зарубежных мыслителей повлияли на развитие термина «интертекстуальность» в отечественном литературоведении, начиная с работ М. М. Бахтина. Но еще в 1920 г. Б. В. Томашевский пишет о том, что «понятие межтекстовых связей, «схождений» достаточно обогнало свою эпоху. Насущной задачей литературоведения является различение разных родов (типов) текстовых схождений» [8, с. 154], он развивает идею, которую позднее выскажет и сформулирует Р. Барт, который в своем определении также опирается на природу межтекстовых связей. Затем его мысль дополняет другой отечественный литературовед В. Хализев, говоря о том, что «присутствующие в словесно-художественном произведе-

нии, но не всецело принадлежащие автору речевые единицы (как бы их ни называть: неавторскими словами и реминисценциями, или фактами интертекстуальности, или осуществлением межтекстовых связей) естественно рассматривать, прежде всего, как звенья содержательно значимой формы» [12, с. 176]. Данные исследователи рассматривают интертекстуальность с точки зрения «межтекстовых связей» или схождений, изучают виды, так называемых «схождений», о которых пишет Б. В. Томашевский.

Продолжая изучать природу интертекстуальности, другие отечественные литературоведы дают свои определения, несколько обобщенного характера, основываясь на трудах зарубежных авторов. Н. А. Фатеева замечает, что интертекстуальность – это «способ генезиса собственного текста и постулирования собственного авторского «Я» через сложную систему отношений оппозиций, идентификации и маскировки с текстами других авторов» [10, с. 12], акцентируя внимание больше на способах возникновения текста. И. П. Ильин предлагает собственную формулировку, в которой выделяет способ прочитывания текста, продолжая развивать мысль о восприятии и интерпретации, высказанную ранее Р.-А. де Бограндом и В. У. Дресслером: «Мы назовем интертекстуальностью эту текстуальную интеракцию, которая происходит внутри отдельного текста. Для познающего субъекта интертекстуальность – это понятие, которое будет признаком того способа, каким текст прочитывает историю и вписывается в нее» [6, с. 35].

Современный отечественный исследователь М. Эпштейн предлагает взглянуть на интертекстуальность как на художественное средство, один из способов создания новой картины мира: «все языки и все коды, все философские школы и художественные направления теперь становятся знаками культурного сверхязыка, своего рода клавишами, на которых разыгрываются новые полифонические произведения человеческого духа» [13, с. 76]. Он видит новаторство и традиции, которые заключены в интертекстуальности, которые используют писатели-постмодернисты, такие как Т. Толстая, В. Пелевин и др. Уничтожение границ текста, отсутствие личности автора, о которых писали Ю. Кристева, Р. Барт и Ж. Деррида, теперь находят отражение и в отечественных постмодернистских произведениях. М. Эпштейн пишет: «Заемствованные и собственные идеи сливаются, их уже невозможно отделить друг от друга; изначальный смысл может быть неузнаваемым на выходе» [13, с. 78].

Также следует разграничивать интертекстуальность как панъязыковой характер мышления (Р. Барт (1915–1980), Ж. Лакан (1901–1981)), М. Фуко (1926–1984), Ж. Деррида (1930–2004) и др.) и интертекстуальность как собственно языковое, литературное явление, развивающееся по внутренним законам художественной логики (М. М. Бахтин (1895–1975), И. Смирнов (1958) и др.). Первая кон-

цепция лежит в основе принципа абсолютной цитатности художественного творчества, («смерть субъекта» М. Фуко, «смерть автора» Р. Барта, взаимодействие автора, текста, читателя как «бесконечного поля для игры письма» – Л. Перрон-Муазес и др.). Вторая концепция представляет теорию, которая базируется на собственных закономерностях литературного процесса.

Проведя анализ различных определений интертекстуальности, можно определить ее значение как связь нескольких эпох, о которых писали еще Б. В. Томашевский и В. Е. Хализев в своих научных трудах. Стоит предложить свое обобщенное и близкое к общекультурному пониманию определение интертекстуальности. Это явление, созданное автором, с целью расширить границы понимания, восприятия текста, обозначить связь между текстами, полностью раскрыть смысл текста в диалоге с другими авторскими позициями.

Библиографический список

1. Барт Р. От произведения к тексту // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1994. – 562 с.
2. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, философии и других гуманитарных науках // Эстетика словесного творчества. – М. : Искусство, 1979. – С. 250–296.
3. Богранд де Р.-А., Дресслер В. У. Введение в лингвистику текста. – М., 1981. – 181 с.
4. Деррида Ж. Письмо к японскому другу // Вопросы философии. – М., 1992. – № 4. – С. 53–57.
5. Золотухина Е. Н. Категория интертекстуальности в современном русском языке : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01. – Калуга, 2009. – 207 с.
6. Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов. – М. : ИНИОН РАН (отдел литературоведения) – INTRADA, 2001. – 267 с.
7. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман (1967) // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. – М. : Лабиринт, 2000. – 197 с.
8. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика : учеб. пособие. – М. : Аспект-Пресс, 2002. – 334 с.
9. Умберто Эко. Заметки на полях «Имени Розы». – М. : Астрель, 2011. – 167 с.
10. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. – М., 2000. – 155 с.
11. Филиппова С. Г. Интертекстуальность как средство объективации картины мира автора : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04. – СПб., 2007. – 198 с.
12. Хализев В. Е. Теория литературы. – М. : Высш.шк., 2002. – 437 с.
13. Эпштейн М. Парадоксы новизны. – М. : 1988. – 385 с.

ПЕРЕВОДЫ Ф. И. ТЮТЧЕВА ИЗ «ФАУСТА» ГЕТЕ: К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ ЛИРИКИ ПОЭТА

М. В. Орлова

Казанский (Приволжский) федеральный университет,
г. Казань, Республика Татарстан, Россия

Summary. The work on the problem of the creative relationship between the two poets. Key images Tyutchev has in his translation.

Key words: translations; analysis; lyrics.

Переводы составляют далеко не основную, но весьма существенную часть в творческом наследии Ф. И. Тютчева. Учитывая особенности биографии Ф. И. Тютчева, мы считаем вполне естественным тот факт, что среди 42 переводных стихотворений преобладают поэтические тексты немецких поэтов.

Весьма вероятно, что знаменитые мотивы и образы в стихотворениях Тютчева вызваны к жизни натурфилософией немецких романтиков.

В немецкой поэзии Тютчева привлекало умение увидеть в отдельном примере человеческой жизни главные проблемы бытия. Тютчеву было родственно стремление немецких поэтов осветить вопросы, связанные с несовершенством душевного и духовного мира человека, с постижением гармоничного слияния человека и природы, бесконечной и вечной вселенной.

По словам Латышева, «анализ поэтических переводов, выполненных Ф. И. Тютчевым, показывает, что определенные их отклонения от подлинника, по-видимому, органически связаны с личностью русского поэта, с его мировоззрением и эстетическими предпочтениями» [2, с. 496].

Разберем перевод отрывка «Зачем губить в унынии пустом...» из первой части «Фауста». Тютчев передает здесь целостность мировосприятия, когда человек и мир понимаются не как человек и мир, а мир в человеке и человек в мире, когда мир Природы воспринимается как нечто единое в своих пространственно-временных отношениях, и единение с ней – высший закон самой Природы.

Во-первых, отметим обширные метафоры поэта в данном отрывке, которые представляют собой сложные синтаксические конструкции: «светило дня несет животворенье», «светлый бог главу в пучины клонит». Свет и солнце для Тютчева – одни из самых ярких, любимых образов, проходящих через все его творчество. Солнце содействует новой жизни. Солнечный свет проникает во все краски дня, мир природы светится: «Вдруг солнца луч приветный / Войдет украдкой к нам / И брызнет огнецветной / Струю по стенам...» («В часы, когда бывает...», не позднее апреля 1858).

Глаголы «прильнуть», «следить», «тонет», употребляемые Тютчевым в анализируемом отрывке из «Фауста», говорят о стремлении и желании поэта слиться с природой, с солнцем, пить его вечный свет: «Весь день, в бездействии глубоко, / Весенний, теплый воздух пить...» («Нет, моего к тебе пристрастья...», не позднее 1835). До предела насыщенная тревожной любовью к жизни, его собственная лирика корнями своими как раз и была связана с «землей» [3, с. 187].

Образ крыльев души, отмеченный в «Фаусте» Гете, можно увидеть в стихотворении Тютчева «Чему молилась ты с любовью...» (между июлем 1850 и серединой 1851). «Живые крылья» противопоставляют «толпе», людской пошлости. Здесь подразумевается недостижимое небо – спасение от пошлости. И в «Фаусте» ощутима та же недостижимость до закатного солнца. Лишь чувство, душевные порывы могут беспрепятственно рваться вверх и вперед.

Природа Тютчева подвижная, живая, поэтому в переводе из «Фауста» у него «мир, вечно вечереющий, смеется». У Гете мир «безмолвный» (по дословному переводу). Природа Тютчева умеет и смеяться, и молчать – у нее есть свой язык. Образ «улыбающейся», «смеющейся» природы проходит через все творчество поэта как противовес его горестным размышлениям о бытии, смерти, мироздании, гармонии, «древнем хаосе». Так, в стихотворении «Зима недаром злится...» (не позднее апреля 1836) весна «хохочет» в глаза зиме. Поэт находится в диалоге с природой: «Прелестный сон!.. и суетный!.. прости!..» («Фауст»). У Гете такой прямой диалог отсутствует.

Множество стихотворений Тютчева посвящено снам. Сны открывают ему путь к анаксимандровскому беспредельному и почти всегда оказываются связанными с его излюбленной стихией воды [4, с. 124]. Так, в стихотворении «Сон на море» (1833) наблюдаем две беспредельности – море и сон. Во время сна человек находится во власти хаоса. Стихия хаоса бессознательна, поэтому человек сливается с ним в состоянии сна или смерти. В переводе из «Фауста» Тютчев выписывает формулу:

Но сей порыв, сие и ввыспрь и вдаль стремленье...
У всех людей оно в груди...

При переводе с немецкого здесь произошел сдвиг смысла: в немецком тексте – «вперед», а не «вдаль» (то есть направление движения, а не расстояние до цели). «Вперед» отсчитывает движение от того, кто движется, «вдаль» соотносит движение с общей структурой мира, в частности – с точкой, в которой находится наблюдатель. Можно сказать, что однонаправленное движение сменяется образом раздвигаемой сферы.

Наконец, Тютчев добавляет образ весны в переводимый им отрывок из «Фауста»:

Когда весной, над нашей головою,
Из облаков песнь жаворонка звенит...

В немецком тексте слово «весна» не упоминается.

Весной навеяны самые радостные, самые жизнеутверждающие мотивы стихотворений Тютчева. Таково проникнутое бодрим, мажорным настроением «весеннее приветствие стихотворцам» – «Любовь земли и прелесть года...» (не позднее 1821), таковы с детства запомнившиеся каждому из нас ликующие строфы «Весенней грозы» (не позднее 1828) и «Весенних вод» (1830) [3, с. 188].

Таким образом, Тютчева можно сравнить с поэтом, который «охотно теряет свою обособленную жизнь в течении прозрачного ручья, в веянии весеннего воздуха, в зеленой глубине леса, в снежном покрове полей зимой» [5, с. 65].

Дело поэзии, как и искусства вообще, считает В. Соловьев, не в том, чтобы «украшать действительность приятными вымыслами живого воображения, а в том, чтобы «воплощать в осязательных образах высший смысл жизни». Тютчев принимал и утверждал прекрасное не как вымысел, а как предметную истину, потому что, «чувствуя жизнь природы и душу мира, был убежден в действительности того, что чувствовал» [6, с. 111].

Библиографический список

1. Тютчев Ф. И. Сочинения. В 2 т. / подгот. текста, сост., коммент. К. В. Пигарева. – М. : Худ. лит., 1984. – Т. 1. – 495 с. ; Т. 2. – 447 с.
2. Латышев Л. К. Ф. И. Тютчев и проблемы поэтического перевода // Федор Иванович Тютчев. Проблемы творчества и эстетической жизни наследия / науч. рук. В. Н. Аношкина, ред. В. Н. Аношкина [и др.]. – Москва : Пашков дом, 2006.
3. Пигарев К. В. Жизнь и творчество Тютчева. – М. : Изд-во АН СССР, 1962.
4. Козырев Б. М. Мифологемы Тютчева и ионийская натурфилософия // Историко-филологические исследования. – М. : Наука, 1974.
5. Жирмунский В. М. Проблемы эстетической культуры в произведениях гейдельбергских романтиков // Жирмунский В. М. Из истории западноевропейских литератур. – Л., 1981.
6. Соловьев В. С. Поэзия Ф. И. Тютчева // Соловьев В. С. Литературная критика. – М. : Современник, 1990

**А. А. ФЕТ И Г. ГЕЙНЕ
В ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ СВЯЗЯХ:
ОБРАЗ СОЛОВЬЯ И РОЗЫ**

Н. И. Камалиева

**Казанский (Приволжский) федеральный университет,
г. Казань, Республика Татарстан, Россия**

Summary. This article notes the intertextual relationships between the art world Fet and Heine, based on an intuitive creative minds of Fet, which caused interest in the poetry of Heine. The article identifies the major similarities and differences between poetry of Fet and Heine.

Key words: intertext; lyrics; image; nightingale; rose.

Изучение творчества А. А. Фета в контексте художественной системы и философской мысли немецкого поэта Гейне требует осмысления рассматриваемых явлений в совокупности единого процесса, в котором все взаимосвязано и взаимообусловлено. Такой подход дает возможность подчеркнуть связь между немецким поэтом Г. Гейне и А. Фетом, эта проблема на протяжении всей истории фетоведения почти всегда оставалась не до конца раскрытой, осмысленной.

А. Фет – поэт, которому оказалось близко мироощущение немецкого поэта. Фет выступает наследником художественно-эстетических ценностей гейневской поэтики. Творческая интуиция Фета способствовала освоению поэтического языка Гейне, его мироощущения. Представляется интересным рассмотреть творчество А. Фета и Гейне в интертекстуальных связях, раскрыть семантику образа соловья и розы в лирике Фета и Гейне.

Поэзия А. Фета, как известно, полна жизни, природа в его лирике одушевлена: *«Что за вечер! А ручей Так и рвется», «Ночь весенней негой дышит»*. То же самое можно сказать о лирике Гейне: *«Как страстно в розу влюблен мотылек», «Ах, как сад благоухает»*. Явления природы у поэтов предстают частью собственной души. А. Фет: *«И в больную усталую грудь Веет влагой ночной... я дрожу»*; Гейне: *«Какая зима ледяная в сердечке твоём царит...»*. Поэтизация природы, любовное погружение в ее таинственную жизнь ведет к метафорическому одушевлению, очеловечиванию изображаемого.

Можно выделить тематические сходства в поэзии Фета и Гейне. В лирических песнях Гейне заявлен главный мотив любви, переживаний о неразделенной любви, в поэзии Фета явно выражены темы природы и любви, которые В. П. Боткин определил в своей статье «вечными» [1, с. 37].

Часто используемые образы соловья и розы в лирике обоих поэтов предстают персонифицированными. В любовной лирике по-

этов данные образы являются средством «невыразимого». Образы соловья и розы в лирике Фета и Гейне встречаются как отдельно, так и парно. Возможна также и вариативность, так, в лирике Фета встречаются образные пары «пчела – роза», «пчела – цветок», у Гейне же встречаются голубка и роза, мотылек и роза.

Образ розы у обоих поэтов выражает не только красоту, но и воплощает в себе образ девушки, возлюбленной соловья. У Гейне в цикле «Лирическое интермеццо» образ возлюбленной встречается в каждой песне, поэт сам называет ее «любимой, возлюбленной», мы узнаем ее по описанию волос, лица поэт сравнивает ее с образом розы, цветка:

«Ты – как цветок весенний – чиста, нежна, мила...» (пер. В. Коломийцева). Роза – у поэта чисто романтический образ, поэт создает образ розы эпитетами, которые можно употребить по отношению к девушке, целым ожерельем романтических сравнений характеризует образ возлюбленной: «как из пены воссиявшая, Лучезарной красотой Ты блистаешь...» (пер. Зоргенфрея), «И розы щек ее как атлас...» (пер. Левика). Образ розы воплощает женскую красоту, символизирует вечную любовь поэта. Фет создает яркий образ, который каждый раз приносит новое чувство: или любовь, или мгновенную радость, или воспоминание, тревогу. Поэт сравнивает розу с возлюбленной, называет ее «царицей», «молодой владычицей сада», «хозяйкой молодой». Так, приемами метафорической поэтизации цветок превращается в живое, таинственное, прекрасное существо. Фет раскрывает главное чувство в лирических песнях: любовь к женщине, память о которой оказалась в его сердце настолько сильна, что стихотворения, посвященные ей (Марии Лазич), он писал до самой смерти. Стихотворение «Майская ночь» (1870) не является исключением, подтверждением этому могут стать строки: «Ты нежная! Ты счастье мне сулила На суетной земле». Но увы, счастья Фет не нашел в жизни без Марии Лазич «А счастье где? Не здесь, в среде убогой, А вон оно – как дым. За ним! за ним! воздушною дорогой – И в вечность улетим».

Другой образ, часто встречающийся в лирических песнях поэтов – это образ соловья, который выступает как певец любви, как «любовник розы». Если у Фета «соловей и его песни» символизируют приход весны, передают ощущение радости, жизни, любви («Сколько уж лет – живет соловей! Он поет по зарям, да и поздною ночью...», «Про певца по зарям говорят, Будто розу влюбленную трелью <...> Восхвалят неумолчно он рад...»), то у Гейне образ соловья выражает боль, переживания, которые лирический герой испытывает из-за неразделенной любви. Для поэта «любовь – страсть роковая»: «Как из пены воссиявшая, Лучезарной красотой Ты блистаешь, ныне ставшая Не моею, а чужой...», «Почему так скорбно поет соловей? Надрывая душу мою» (пер. В. Зоргенфрея).

Поэт ищет сострадания у природы, он верит, что цветы и соловьи готовы понять горе лирического субъекта: *«Когда бы цветы узнали, что сердце мое пронзено, Они бы мои печали Со мной разделили давно...»* (пер. В. Зоргенфрея). Так мы видим контраст между природой и несчастным влюбленным. У Фета же «природа лишь объект художественного восторга, эстетического наслаждения, отрешенного от мысли о связи с человеческими нуждами и человеческим трудом» [1, с. 99].

Как отмечает С. Я. Маршак, «Природа у Фета – точно в первый день творения <...> светлая лента реки, соловьиный покой <...> Если назойливая современность и вторгается в этот замкнутый мир, то она сразу же утрачивает свой практический смысл и приобретает характер декоративный» [4, с. 195–196]. У Гейне природа, пейзаж – «это многообразие внешнего мира, помогающее раскрыть внутренний облик героя, его „я”» [3, с. 70].

Фет описывал природу детально, любимым временем суток у поэта является ночь, образы соловья и розы связаны с образом сада, где происходит свидание влюбленных, где соловей поет любовные песни розе. Тот же сюжет встречается у Гейне («Шепот, робкое дыханье» Фета; «Ах, как сад благоухает» Гейне). У Гейне и Фета встречается мотив дороги, пути: *«В скрещенье дорог стоял я, Безмолвен и одинок»* (пер. В. Зоргенфрея) Гейне; *«Пойду на встречу к ним знакомою тропюю...»*, *«И с холодом в груди пустился в дальний путь»* Фета. Говоря о философской, поздней лирике Фета, необходимо отметить мотив смерти: «Никогда», «Смерти». В поздних стихотворениях поэта появляются образы мертвецов, гроба, которые можно увидеть и в лирике Гейне: *«Когда в гробу, любовь моя...»* (пер. В. Зоргенфрея); *«Как призрак забытый, из гроба...»* (пер. В. Левика). С гейневской любовной лирикой перекликаются и стихотворения Фета, в контексте которых присутствует мотив сна: *«Земля, как смутный сон немая, Безвестно уносилась прочь...»*, *«На заре ты ее не буди»*. Мотив слез также характерен для лирики Гейне: *«Тяжелые слезы печали...»* (пер. С. Маршака) и Фета: *«Не смоем этих строк и жгучая слеза»*. И у Гейне, и у Фета мотив слез связан с любовными переживаниями лирического субъекта.

Характерно, что влияние Гейне на лирику Фета касается и тематической, образной стороны стихотворения, и музыкальной, его песенной структуры, его мелодичности. Стихотворения Фета и Гейне едины в том смысле, в каком единство неизбежно подразумевает продолжение Фетом романтических традиций, заложенных европейским поэтом. Следует подчеркнуть то, что немаловажной чертой схожести поэтических структур Гейне и Фета является принцип объединения стихов обоими поэтами в циклы. Согласимся с исследователем А. М. Саяповой, что Фет, как и Гейне, «...ощущал некую недостаточность» одного отдельно взятого стихотворения для выражения той или иной мысли. Лишь в совокупности... стихотворения

приобретают форму лирического повествования» [5, с. 58]. Сказанное характерно и для «Вечерних огней», и для цикла «Соловьиное эхо» Фета, которым посвящены целые исследования, например работа Д. Д. Благого «Мир как красота».

Разумеется, эта параллель не свидетельствует о заимствовании Фетом деталей и образов из стихов Гейне, а лишь о близости творческих путей обоих поэтов. Фет, как и Гейне, наполнил свою поэзию индивидуальностью: переживания, воображение становятся предметом его поэзии. Оба поэта выражали в лирике свою личность.

Библиографический список

1. Бухштаб Б. Я. А. А. Фет. Очерк жизни и творчества. – Л. : Наука, 1990. – 137 с.
2. Гейне Г. Всемирная библиотека поэзии. Избранное. – Ростов н/Д : Феникс, 1997. – 512 с.
3. Дейч А. Поэтический мир Генриха Гейне. – М. : Худ. лит., 1963. – 445 с.
4. Маршак С. Я. Заметки о мастерстве // Новый мир. – 1950. – № 12. – С. 195–196.
5. Саяпова А. М. Диалог творческого сознания А. А. Фета с Востоком (Хафиз и Фет). – М. : Флинта: Наука, 2010. – 168 с.
6. Фет А. А. Лирика : стихотворения. – М. : Эксмо, 2010. – 384 с.

**План международных конференций,
проводимых вузами России, Азербайджана, Армении,
Белоруссии, Ирана, Казахстана, Польши и Чехии
на базе НИЦ «Социосфера» в 2012 году**

10–11 сентября 2012 г. III международная научно-практическая конференция **«Проблемы современного образования»** (К-27-9-12)

15–16 сентября 2012 г. II международная научно-практическая конференция **«Новые подходы в экономике и управлении»** (К-28-9-12)

20–21 сентября 2012 г. II международная научно-практическая конференция **«Традиционная и современная культура: история, актуальное положение, перспективы»** (К-29-9-12)

1–2 октября 2012 г. II международная научно-практическая конференция **«Иностранный язык в системе среднего и высшего образования»** (К-31-10-12)

5–6 октября 2012 г. III международная научно-практическая конференция **«Семья в контексте педагогических, психологических и социологических исследований»** (К-32-10-12)

10–11 октября 2012 г. международная научно-практическая конференция **«Современная психология на перекрестке естественных и социальных наук: проблемы междисциплинарного синтеза»** (К-33-10-12)

15–16 октября 2012 г. II международная научно-практическая конференция **«Личность, общество, государство, право. Проблемы соотношения и взаимодействия»** (К-34-10-12)

25–26 октября 2012 г. II международная научно-практическая конференция **«Социально-экономическое, социально-политическое и социокультурное развитие регионов»** (К-36-10-12)

1–2 ноября 2012 г. II международная научно-практическая конференция **«Религия – наука – общество: проблемы и перспективы взаимодействия»** (К-37-11-12)

5–6 ноября 2012 г. III международная научно-практическая конференция **«Современные тенденции развития мировой социологии»** (К-38-11-12)

10–11 ноября 2012 г. международная научно-практическая конференция **«Дошкольное образование в стране и мире: исторический опыт, состояние и перспективы»** (К-39-11-12)

20–21 ноября 2012 г. II международная научно-практическая конференция **«Подготовка конкурентоспособного специалиста как цель современного образования»** (К-41-11-12)

25–26 ноября 2012 г. международная научно-практическая конференция **«История, языки и культуры славянских народов: от истоков к грядущему»** (К-42-11-12)

1–2 декабря 2012 г. III международная научно-практическая конференция **«Практика коммуникативного поведения в социально-гуманитарных исследованиях»** (К-43-12-12)

5–6 декабря 2012 г. международная научно-практическая конференция **«Актуальные вопросы теории и практики лингвострановедческой лексикографии»** (К-44-12-12)

ИНФОРМАЦИЯ О ЖУРНАЛЕ «СОЦИОСФЕРА»

Научно-методический и теоретический журнал «Социосфера» публикует научные статьи и методические разработки занятий и дополнительных мероприятий по социально-гуманитарным дисциплинам для профессиональной и общеобразовательной школы. Тематика журнала охватывает широкий спектр проблем. Принимаются материалы по философии, социологии, истории, культурологии, искусствоведению, филологии, психологии, педагогике, праву, экономике и другим социально-гуманитарным направлениям. Журнал приглашает к сотрудничеству российских и зарубежных авторов и принимает для опубликования материалы на русском и английском языках. Полнотекстовые версии всех номеров журнала размещаются на сайте НИЦ «Социосфера». Журнал «Социосфера» зарегистрирован Международным Центром ISSN (Париж), ему присвоен номер ISSN 2078-7081; а также на сайтах Электронной научной библиотеки и Directory of open access journals, что обеспечит нашим авторам возможность повысить свой индекс цитирования. **Индекс цитирования** – принятая в научном мире мера «значимости» трудов какого-либо ученого. Величина индекса определяется количеством ссылок на этот труд (или фамилию) в других источниках. В мировой практике индекс цитирования является не только желательным, но и необходимым критерием оценки профессионального уровня профессорско-преподавательского состава.

Содержание журнала включает следующие разделы:

- Наука
- В помощь преподавателю
- В помощь учителю
- В помощь соискателю

Объем журнала – 80–100 страниц.

Периодичность выпуска – 4 раза в год (март, июнь, сентябрь, декабрь).

Главный редактор – Борис Анатольевич Дорошин, кандидат исторических наук, доцент.

Редакционная коллегия: Дорошина И. Г., кандидат психологических наук, доцент (ответственный за выпуск), Антипов М. А., кандидат философских наук, Белолипецкий В. В., кандидат исторических наук, Ефимова Д. В., кандидат психологических наук, доцент, Саратовцева Н. В., кандидат педагогических наук, доцент.

Международный редакционный совет: Арабаджийски Н., доктор экономики, доцент (София, Болгария), Большакова А. Ю., доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН (Москва, Россия), Берберян А. С., доктор психологических наук, профессор (Ереван, Армения), Волков С. Н., доктор философских наук, профессор (Пенза, Россия), Голандам А. К., заведующий кафедрой русского языка Ги-

лянского государственного университета (Решт, Иран), Кашпарова Е., доктор философии (Прага, Чехия), Сапик М., доктор философии, доцент (Колин, Чехия), Хрусталькова Н. А., доктор педагогических наук, профессор (Пенза, Россия).

Требования к оформлению материалов

Материалы представляются в электронном виде на e-mail sociosphera@yandex.ru. Каждая статья должна иметь УДК (см. www.vak-journal.ru/spravochnikudc/; www.jssc.ru/informat/grnti/index.shtml). Формат страницы А4 (210 x 297 мм). Поля: верхнее, нижнее и правое – 2 см, левое – 3 см; интервал полуторный; отступ – 1,25; размер (кегель) – 14; тип – Times New Roman, стиль – Обычный. Название печатается прописными буквами, шрифт жирный, выравнивание по центру. На второй строчке печатаются инициалы и фамилия автора(ов), выравнивание по центру. На третьей строчке – полное название организации, город, страна, выравнивание по центру. В статьях методического характера следует указать дисциплину и специальность учащихся, для которых эти материалы разработаны. После пропущенной строки печатается название на английском языке. На следующей строке фамилия авторов на английском. Далее название организации, город и страна на английском языке. После пропущенной строки следует аннотация (3–4 предложения) и ключевые слова на английском языке. После пропущенной строки печатается текст статьи. Графики, рисунки, таблицы вставляются, как внедренный объект должны входить в общий объем тезисов. Номера библиографических ссылок в тексте даются в квадратных скобках, а их список – в конце текста со сплошной нумерацией. Ссылки расставляются вручную. Объем представляемого к публикации материала (сообщения, статьи) может составлять 2–25 страниц. Заявка располагается после текста статьи и не учитывается при подсчете объема публикации. Имя файла, отправляемого по e-mail соответствует фамилии и инициалам первого автора, например: **Петров ИВ** или **German P**. Оплаченная квитанция присылается в отсканированном виде и должна называться, соответственно **Петров ИВ квитанция** или **German P receipt**.

Материалы должны быть подготовлены в текстовом редакторе Microsoft Word 2003, тщательно выверены и отредактированы. Допускается их архивация стандартным архиватором RAR или ZIP.

Выпуски журнала располагаются на сайте НИЦ «Социосфера» по адресу <http://sociosphera.ucoz.ru> в PDF-формате.

УДК 94(470)"17/18"

**ВОПРОСЫ СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ
Г. СЕМИРЕЧЕНСКА В XVIII–XIX ВВ.
В ОСВЕЩЕНИИ МЕСТНОЙ ПЕРИОДИЧЕСКОЙ ПЕЧАТИ**

И. И. Иванов

**Семиреченский институт экономики и права,
г. Семиреченск, Республика Хакасия, Россия**

**QUESTIONS OF SOCIAL AND ECONOMIC DEVELOPMENT
OF SEMIRECHENSK IN XVIII–XIX
IN VIEW OF LOCAL PERIODICAL PRESS**

I. I. Ivanov

**Semirechensky Institute of Economics and Law,
Semirechensk, Republic of Khakassia, Russia**

Summary. This article observes the periodicals of Semirechensk as written historical sources for its socio-economical history. Complex of publications in these periodicals are systematized depending on the latitude coverage and depth of analysis is described in these problems.

Key words: local history; socio-economic history; periodicals.

Некоторые аспекты социально-экономического развития г. Семиреченска в XVIII–XIX вв. получили достаточно широкое освещение в местных периодических изданиях. В связи с этим представляется актуальным произвести обобщение и систематизацию всех сохранившихся в них пуб-

ликаций по данной проблематике. Некоторую часть из них включил в источникную базу своего исследования Г. В. Нефедов [2, с. 7–8]. ...

Библиографический список

1. Богданов К. Ф. Из архивной старины. Материалы для истории местного края // Семиреченские ведомости. – 1911. – № 95.
2. Нефедов Г. В. Город-крепость Семиреченск. – М. : Издательство «Наука», 1979.
3. Рубанов А. Л. Очерки по истории Семиреченского края // История г. Семиреченска. URL: <http://semirechensk-history.ru/ocherki> (дата обращения: 20.04.2011).
4. Семенихин Р. С. Семиреченск // Города России. Словарь-справочник. В 3-х т. / Гл. ред. Т. П. Петров – СПб. : Новая энциклопедия, 1991. – Т. 3. – С. 67–68.
5. Johnson P. Local history in the Russian Empire, the post-reform period. – New York. : H-Studies, 2001. – 230 p.

Сведения об авторе

Фамилия

Имя

Отчество

Ученая степень, специальность

Ученое звание

Место работы

Должность

Домашний адрес

Домашний или сотовый телефон

E-mail

Научные интересы

Согласен с публикацией статьи на сайте до выхода журнала из печати? **Да/нет** (оставить нужное)

Оплата публикации

Стоимость публикации составляет **150 рублей за 1 страницу**. Выпущенная в свет статья предусматривает выдачу одного авторского экземпляра. Дополнительные экземпляры (в случае соавторства) могут быть выкуплены в необходимом количестве из расчета 150 руб. за один экземпляр. **Оплата производится только после получения подтверждения о принятии статьи к публикации.**

Расчетный счет для перечисления денег

Получатель: **ООО Научно-издательский центр «Социосфера»**
р/с № 40702810000000002313 в ФАКБ «Инвестторгбанк» (ОАО)
«Пензенский» г. Пенза

ОГРН 1095837003239

ИНН 5837042277

КПП 583701001

БИК 045655722

к/с 30101810900000000722 в ГРКЦ г. Пензы ГУ Банка России по Пензенской области

Платеж: **ФИО автора**

Тел. (8412) 21-68-14, e-mail: sociosfera@yandex.ru

Главный редактор – Дорошин Борис Анатольевич.

Генеральный директор НИЦ «Социосфера» – Дорошина Илона Геннадьевна.

ИЗДАТЕЛЬСКИЕ УСЛУГИ НИЦ «СОЦИОСФЕРА»

Научно-издательский центр «Социосфера» приглашает к сотрудничеству всех желающих подготовить и издать книги и брошюры любого вида:

- ✓ учебные пособия,
- ✓ авторефераты,
- ✓ диссертации,
- ✓ монографии,
- ✓ книги стихов и прозы и др.

Мы осуществляем следующие виды работ.

- Редактирование и корректура текста (исправление орфографических, пунктуационных и стилистических ошибок) – 50 рублей за 1 страницу*.
- Изготовление оригинал-макета – 30 рублей за 1 страницу.
- Дизайн обложки – 500 рублей.
- Печать тиража в типографии – по договоренности.

Данные виды работ могут быть осуществлены как отдельно, так и комплексно.

Полный пакет услуг «**Премиум**» включает:

- редактирование и корректуру текста,
- изготовление оригинал-макета,
- дизайн обложки,
- печать мягкой цветной обложки,
- печать тиража в типографии,
- присвоение ISBN,
- обязательная отсылка 16 экземпляров в Российскую книжную палату,
- отсылка книг автору по почте.

| Тираж | Цена в рублях за количество страниц | | | | |
|-----------------|-------------------------------------|----------|----------|----------|----------|
| | 50 стр. | 100 стр. | 150 стр. | 200 стр. | 250 стр. |
| 50 экз. | 7900 | 12000 | 15800 | 19800 | 24000 |
| 100 экз. | 10800 | 15700 | 20300 | 25200 | 30000 |
| 150 экз. | 14000 | 20300 | 25800 | 32300 | 38200 |
| 200 экз. | 17200 | 25000 | 31600 | 39500 | 46400 |

* **Формат страницы** А4 (210x297 мм). Поля: левое – 3 см; остальные – 2 см; интервал 1,5; отступ 1,25; размер (кегель) – 14; тип – Times New Roman.

Тираж включает 16 экземпляров, подлежащих обязательной отсылке в Российскую книжную палату.

Другие варианты будут рассмотрены в индивидуальном порядке.

PsyJournals.ru
портал психологических изданий



ЖУРНАЛЫ по психологии **online**



Психологическая наука и образование
Архив за 1996–2010 г.г.



Консультативная психология и психотерапия
Архив за 1992–2010 г.г.



Культурно-историческая психология
Архив за 2005–2010 г.г.



Экспериментальная психология
Архив за 2008–2010 г.г.

Все журналы
включены в Перечень ВАК

онлайн подписка это

- + Удобно
- + Выгодно
- + Современно

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ЖУРНАЛЫ ДЛЯ ВУЗОВ И БИБЛИОТЕК:

- Годовая подписка на коллекции психологических журналов (архивы за 15 лет)
- Льготная подписка для постоянных печатных подписчиков
- Доступ к электронным архивам журналов со всех компьютеров организации
- Доступ к статистике обращений у журналам

Подробная информация

- Информация о подписке: (495) 608-16-27
- Заявка на тестовый доступ к журналам: test@psyjournals.ru
- Условия подписки: PsyJournals.ru/



ИЗДАТЕЛЬСТВО
МГППУ

Научно-издательский центр «Социосфера»
Казанский (Приволжский) федеральный университет
Гилянский государственный университет

ТЕКСТ. ПРОИЗВЕДЕНИЕ. ЧИТАТЕЛЬ

Материалы международной научно-практической
конференции 3–4 июня 2012 года

Редактор В. А. Дорошина
Корректор Ж. В. Кузнецова
Оригинал-макет И. Г. Балашовой
Дизайн обложки Ю. Н. Банниковой

Подписано в печать 14.06.2012. Формат 60x84/16.
Бумага писчая белая. Учет.-изд. л. 8,3 п. л.
Усл.-печ. л. 7,7 п. л.
Тираж 100 экз. Заказ № 36/12.

ООО Научно-издательский центр «Социосфера»:
440026, г. Пенза, ул. Лермонтова, д. 34, ком. 201-в. (8412) 21-68-14,
web site: <http://sociosphera.ucoz.ru>,
e-mail: sociosphera@yandex.ru

Типография ИП Попова М. Г.: 440000, г. Пенза,
ул. Московская, д. 74, оф. 211. (8412) 56-25-09